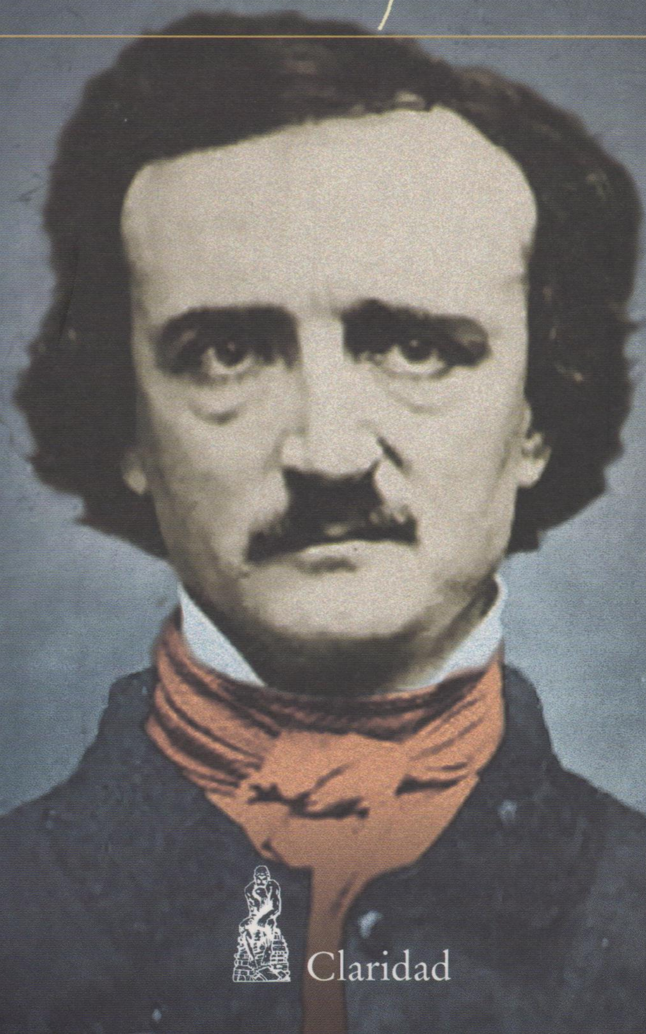
Edgar Allan Poe

Ensayos





Claridad

Conocido fundamentalmente por sus cuentos y poemas, *Edgar Allan Poe* desarrolló una prolífica y destacada labor como ensayista, crítico literario y periodista. Como crítico, *Poe* era directo, sarcástico e incluso cruel; como ensayista, ingenioso, culto e irreverente.

En este volumen se reproducen los artículos que *Poe* escribió sobre el mundo literario que lo rodeaba: *"La novela norteamericana"*, *"El pago a los autores norteamericanos"*, *"El principio poético"* y sobre temas tan diversos como *"Filosofía del mobiliario"*, *"El Capitolio de Washington"*, *"El jugador de ajedrez de Maelzel"*, *"Algunas palabras sobre escritura secreta"* y *"Pavimentación de calles"*, por citar tan sólo algunos ejemplos.

"Toda entrada en materia cuando se trata de Poe *atrae sin violencia como un torbellino; su solemnidad sorprende, manteniendo el espíritu despierto. Se presiente, desde luego, que se trata de algo grave. Y lentamente, poco a poco, desarrollándose ante nuestra atención una historia cuyo interés se funda en una imperceptible desviación del espíritu, en una hipótesis audaz, en una extralimitación imprudente de la naturaleza, en la amalgama de las facultades. El lector, presa del vértigo, se ve obligado a seguir al artista en sus arrebatadoras deducciones. Afirmo por eso que ningún hombre ha explicado con tanta magia lo 'excepcional' de la vida humana y de la naturaleza."*

Charles Baudelaire





Edgar Allan Poe nació el 19 de enero de 1809 en Boston. Sus padres, actores de teatro itinerantes, murieron siendo él niño, y fue adoptado por John Allan. A los seis años viajó con la familia Allan a Inglaterra donde ingresó en un internado privado. Después de regresar a Estados Unidos en 1820 siguió estudiando en centros privados y asistió a la universidad de Virginia durante un año, pero en 1827 su padre adoptivo, disgustado por la afición del joven a la bebida y al juego, se negó a pagar sus deudas y le obligó a trabajar como empleado. Contrariando la voluntad de Allan, *Poe* abandonó su nuevo trabajo y viajó a Boston donde publicó anónimamente su primer libro, *Tamerlán y otros poemas* (1827). Poco después se alistó en el ejército, en el que permaneció dos años. En 1829 apareció su segundo libro de poemas, *Al Aaraaf*, y se reconcilió con Allan, que le consiguió un cargo en la Academia militar, pero a los pocos meses fue despedido por negligencia en el deber; su padre adoptivo le repudió para siempre. Al año siguiente de publicar su tercer libro, *Poemas* (1831), se trasladó a Baltimore, donde vivió con su tía y una prima de 11 años, Virginia Clemm.

(continúa en la segunda solapa)

En 1832, su cuento "Manuscrito encontrado en una botella" ganó un concurso patrocinado por el *Baltimore Saturday Visitor*. De 1835 a 1837 fue redactor de *Southern Baltimore Messenger*. En 1836 se casó con su joven prima y durante la década siguiente, gran parte de la cual fue desgraciada a causa de la larga enfermedad de Virginia, *Poe* trabajó como redactor para varias revistas en Filadelfia y Nueva York. En 1847 falleció su mujer y él mismo cayó enfermo; su desastrosa adicción al alcohol y su supuesto consumo de drogas pudo contribuir a su temprana muerte en Baltimore, el 7 de octubre de 1849.

•

"Se entregó solitario a su complejo destino de inventor de pesadillas"

Jorge Luis Borges

Diseño de tapa: Eduardo Ruiz.

www.heliasta.com.ar

TÍTULOS EN ESTA COLECCIÓN

Edgar Allan Poe

Poe

Ensayos

Poe, Edgard Allan
Ensayos - 1a ed. - Buenos Aires: Claridad, 2006.
336 p. ; 22x16 cm.

Traducido por: Margarita Costa

ISBN 950-620-190-0

1. Narrativa Estadounidense. I. Costa, Margarita, II. Título
CDD 813

Traducción: Margarita Costa
Diseño de tapa: Eduardo Ruiz

ISBN: 950-620-190-0
ISBN: 978-950-620-190-6

Distribuidores exclusivos:
Editorial Heliasta S.R.L.
Viamonte 1730, 1er piso (C1055 ABH) Buenos Aires, Argentina
Tel: (54-11) 4371-5546 - Fax: (54-11) 4375-1659
editorial@heliasta.com.ar - www.heliasta.com.ar

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723
Libro de edición argentina

EDGAR ALLAN POE

Ensayos



Claridad

Prólogo

La breve existencia de Edgar Allan Poe (nació el 19 de enero de 1809 y murió el 7 de octubre de 1849, es decir, a la edad de cuarenta años) bastó para que su genio atormentado creara una de las obras más extrañas, completas y fecundas que artista alguno haya podido producir a su paso por la Tierra. Las historias, los cuentos, los poemas, los ensayos que salieron de su pluma fueron inigualables; sin embargo, su vida fue quizá la historia más extraordinaria escrita en el tiempo y en intermitentes trances de iluminación y angustia. Lo excepcional empieza ya antes de su nacimiento. La dama que va a ser su madre es una bellísima artista. Ya encinta de una criatura que debía ser el más desconcertante escritor nacido en tierras del Nuevo Mundo, viaja de una ciudad a otra hasta que llega a Boston para seguir trabajando allí en los escenarios teatrales hasta dos o tres días antes de dar a luz. Las obras en que actúa son generalmente *Ofelia* y *Cordelia*, de Shakespeare. Encarnando, pues, a uno de los personajes creados por el primer príncipe de la poesía de todos los tiempos, la artista norteamericana da vida a su segundo hijo, que llevará el nombre de Edgar Poe.

No lo acompañará largo tiempo en esta vida terrena; apenas dos años, y muere, cuando su esposo había fallecido también, sólo meses antes. De tal manera que Edgar, junto con sus dos hermanos, de edad más o menos aproximada, quedan en la orfandad. De los tres pequeños huérfanos, el futuro autor de "El Escarabajo de Oro" es el que despierta más atracción y simpatía, por la belleza de su rostro y por la vivacidad de la mirada. Así lo ve un acaudalado comerciante en cuyo hogar no hay descendencia. Acto seguido lo adopta, y de ese modo, como por un golpe de magia, la criatura caída bruscamente a los fondos de la miseria, resurge de nuevo a una cuna de oro. El padre adoptivo, John Allan[1], es una persona generosa; pero más generosa, y además delicada y tierna, es su esposa. Ella será para el pequeño una verdadera madre. A la edad conveniente Edgar va a parar a los claustros estudiantiles de Richmond, primero, y luego a los de Londres. Cuando retorna a América en el año 1822

[1] Poe firmó, por eso, Edgar Allan Poe.

continúa su educación en la Universidad de Virginia. De esta manera, las apariencias dirían que se trata de un niño enteramente dichoso. Sin embargo, no es así. Tiene todo lo que le hace falta hasta de sobra, pues sus padres adoptivos "le llenan los bolsillos de dinero pernicioso". Además, corre en sus venas sangre ilustre, sangre de héroes que lucharon por la libertad de América. El estudiante lo sabe; pero sabe también que sus compañeros de aula, entre los cuales hay muchachos de la más rancia aristocracia, suelen llamarlo con cierto desdén "el hijo de la cómica". Su orgullo, susceptible en extremo, heredado tanto de la artista como de su propio padre, siente la ofensa en carne viva y le hace daño como una herida que sangra constantemente. Las complicaciones de su vida empiezan, pues, desde su infancia. Su temperamento poderoso, su personalidad, que daba ya signos de auténtica originalidad, le conquistan afectos profundos y odios exacerbados. En todo caso, no es un hombre que respetará tradiciones y normas. En la misma forma que ese otro gran atormentado que nació en la estepa rusa para escribir *Crimen y Castigo*, saltará todo obstáculo y cruzará todo límite. Por eso, a la edad de dieciocho años es ya un jugador apasionado que delira con el tapete verde y que espolea sus nervios con los fuegos del alcohol, al mismo tiempo que elabora sus primeros poemas. El hombre corriente que es su protector, Mr. Allan, se aleja cada vez más de él; le tiene miedo. "Este calavera sería capaz de tirar mi fortuna por la ventana si yo lo dejara libre", exclama desesperado cada vez que los acreedores del muchacho van a cobrarle sus deudas del juego o de la bacanal. Pero no le falta el cariño vigilante de la señora Allan; y el estudiante y poeta no sólo sigue gastando dinero a manos llenas sino que vive con la esperanza de recibir algún día una cuantiosa herencia. En esa época publica su primer libro: Tamerland y otros poemas. De pronto muere la señora Allan, y el viudo, en pleno vigor aún, contrae segundas nupcias con una mujer joven y bonita. Este hecho, más los antecedentes infortunados que obraban en su contra, alejan a Poe definitivamente de aquel que había sido su hogar. Sus facultades creadoras están ya despiertas del todo. Se siente escritor y, además, con aptitudes para poder ganarse la vida con su pluma; pero no es cierto. Le falta práctica, oficio, disciplina en el trabajo. La miseria hace por primera vez presa de él con una furia diabólica. Siente la opresión espantosa del medio y quiere alejarse, partir a toda costa y adonde sea... En el oriente de Europa, en la tierra que fue patria de Platón y de Fidias, se baten las fuerzas de la opresión y de la libertad. ¿Por qué no acudir allá a defender la causa de la justicia? Por las venas de Poe corre sangre de leones libertarios. Y, además, el ejemplo de Byron es impresionante, sugestivo, irresistible para los temperamentos generosos y apasionados. Poe se lanza también a la gran empresa.

No es posible averiguar si en realidad el joven voluntario llegó al punto propuesto, el teatro de la guerra greco-turca. Lo cierto es que anduvo por Europa y que vivió allí dos años de movidas peripecias, hasta que, ya con más experiencia para la creación de sus mundos artísticos, pero no para la vida diaria, retornó a Richmond, la ciudad de su infancia. ¿Qué hacer allí con sus veinte años impetuosos pero indisciplinados? El universitario hace una nueva tentativa para tomar un camino profesional e ingresa en la Academia Militar de West Point. Como es natural, le espera un nuevo fracaso. Desde los primeros meses de su ingreso se ve claramente lo que sucederá después, porque el flamante cadete se ocupa más de leer buena literatura, de hacer poemas y de divertirse libérrimamente, que de hacer méritos para futuros ascensos. Un año de experiencia cuartelera basta. Al abandonarla forzosa y definitivamente, Poe se lanza otra vez a la tentativa de vivir de su pluma.

Por esta época Estados Unidos constituye una nación que vive su independencia política conquistada a costa de ríos de sangre. Es una inmensidad de terreno fértil, de subsuelo riquísimo en metales, de ríos navegables en todo sentido y que aparece ya cubierta de innumerables ciudades en germen; una inmensidad que reclama la acción del músculo, el atrevimiento emprendedor del aventurero que anhela fortuna, la energía constructiva del pionero para poner las bases de la más avanzada y poderosa democracia de todos los tiempos. No había todavía allí el ambiente propicio para la creación artística; un ambiente estimulador como el de nuestros días, por ejemplo. Sin embargo, algunos de los devotos admiradores de Poe, entre los que se encuentra Baudelaire en primer lugar, sólo tienen razón a medias cuando, para defender y ensalzar con nobilísima pasión al genial poeta, no tienen más que palabras de censura y de reprobación para el país que le había dado nacimiento. Es verdad que "Los Estados Unidos no fueron para Poe sino una inmensa prisión, la cual recorría con el frenesí de un hombre nacido para respirar en un mundo más anormal", pero no es enteramente cierto "que su vida interior, espiritual, de poeta y aun de borracho" sólo haya sido "un esfuerzo perpetuo para escapar de la influencia de aquella atmósfera antipática"[2]. La mayor documentación de la que podemos disponer en nuestros días, junto con las últimas luces de la ciencia biológica, nos dan razón para afirmar que el alcohol y otros excitantes fueron en el "caso de Poe, parte de su misma fuerza creadora", y que no bebía para escapar de la influencia de aquella atmósfera antipática, sino más bien para poner su sistema nervioso en contactos escalofriantes con la belleza, el misterio y la muerte, y poder recoger así los elementos de su crea-

[2] Las dos citas pertenecen al prólogo de Baudelaire a las *Obras completas* de Poe, publicadas en francés.

ción artística. Los Estados Unidos de mediados del siglo xix principiaban a colocar las bases de su cultura y de su progreso y había, como es natural, una acentuada incomprensión hacia los escritores y poetas. Y Poe tuvo que sufrir sus consecuencias. Pero no sólo en Estados Unidos han muerto de angustia, y a veces de necesidad material, los poetas. También han padecido en Francia, en la Francia superculta del siglo XIX. Y el caso de Verlaine, y el del mismo Baudelaire, son bastante elocuentes al respecto. El sufrimiento producido por la inconformidad del poeta, el sufrimiento que nace de su lucha con el mundo exterior y consigo mismo, es por lo general uno de los elementos básicos de su creación. Poe habría sido, pues, siempre un inconforme en cualquier país del mundo, hasta en la misma Inglaterra aristocrática, que también llegó a ser una prisión para Byron tanto como para Wilde, por ejemplo.

Durante dos años de vida literaria y de miseria atormentada, Poe no logra publicar más que un pequeño libro de nuevos poemas; pero su experiencia de la vida es tal que lo ha capacitado para producir una obra de escalofrío y fascinación. Después de todo, el medio ambiente de Estados Unidos no es del todo hostil para los escritores. Y lo prueba el hecho de que se promueven concursos literarios con premios pecuniarios de cierta importancia. Y otro hecho, aún más importante: el hecho de que en esos concursos suelen triunfar los valores auténticos. Tal fue el caso del concurso literario de Baltimore, en el que Poe obtuvo el primer premio con su poema "El Coliseo" y con el primero de sus cuentos, "El manuscrito encontrado en una botella". Ese triunfo le depara una fama que irá en aumento y le abre la puerta a una arena de lucha en la que caerá definitivamente después de dieciséis años de gloriosa agonía.

De la mano de Mr. Kennedy, un espíritu selecto de comprensión y generosidad, sale Poe de los abismos de su miseria al escenario de la profesión periodística; el que ha sido su más acalorado defensor en el concurso literario de Baltimore será también siempre su leal amigo, su protector. Por eso, gracias a su influencia, llega el joven poeta a ser redactor del *Southern Literary Messenger*, una revista de Richmond. Allí, si Poe hubiese tenido aptitudes burocráticas y sentido del negocio, habría podido hacerse, como se dice, una brillante situación. Pero él era, ante todo y exclusivamente, un poeta; y un poeta de aquellos a quienes tan magníficamente canta el más grande visionario francés contemporáneo; un poeta que

...recuerda a ese rey de los astros
que desdeña las flechas y que atraviesa el mar.
En el suelo, cargado de bajos sufrimientos
sus alas de gigante no le dejan andar.

Por eso apenas podrá conservar su puesto un poco más de un año, para reanudar luego su peregrinación, esta vez por tierras de Estados Unidos solamente.

El mismo Baudelaire, que no tiene razón cuando arremete contra Estados Unidos y contra su forma de gobierno, la tiene entera, en cambio, cuando juzga la vida de Poe en sí. Refiriéndose a esta época de su trayectoria, escribe: "A pesar de los servicios prestados a la revista, Mr. White, su propietario, se indispuso con Poe al cabo de dos años más o menos. La causa de este hecho se explica evidentemente por los accesos de hipocondría y las crisis de embriaguez del poeta, accidentes característicos que oscurecían su cielo espiritual como esas siniestras nubes que comunican de improviso al más poético paisaje un aspecto melancólico al parecer definitivo. Desde entonces vemos al infeliz levantar su tienda cual otro hijo del desierto, y transportar sus ligeros petates a las principales ciudades de la Unión".

¿Qué hace Poe en esa vida trashumante? Cada vez que puede funda revistas de vida más o menos efímera, colabora en la prensa con artículos de crítica artística o de índole filosófica, con poemas y cuentos. Cuando se le agotan los recursos se retira a cualquier aldea y parece vencido definitivamente. Pero vuelve luego a la arena del combate.

Hacia el año 1843, Poe se encuentra en la plenitud de su genio, y en un nuevo concurso literario obtiene el primer premio con ese cuento destinado a cruzar todas las fronteras idiomáticas del mundo y que se conoce con el nombre de "El Escarabajo de Oro"; por ese entonces se lo ve mejor que nunca: un hombre singular, seductor, con algo de trágico y brillante a la vez. Sus biógrafos dirán más tarde que era tan hermoso como Byron y como Goethe. Era, pues, un hombre bien dotado en todo aspecto. "Desde joven manifestó una rara aptitud para los ejercicios físicos y, aunque pequeño, con pies y manos de mujer, con cierto carácter de delicadeza femenina en toda su persona, era más que robusto y tenía una fuerza extraordinaria. Una vez ganó durante su juventud un campeonato de natación, que era para causar asombro hasta a los más diestros nadadores. Sus modales, mezcla singular de altivez y de exquisita dulzura, eran resueltos; su fisonomía, su modo de andar, sus movimientos de cabeza, tenían algo especial, sobre todo en sus días buenos. Se notaba en su persona cierto aire majestuoso".

La escritora Frances Osgood, que fue amiga del poeta, nos da una amable pintura en una carta dirigida a uno de sus detractores: "Es posible que Poe haya sido, en su trato con los hombres, como usted lo describe; pero le aseguro que en su trato con las mujeres era muy diferente y que jamás mujer alguna dejó de sentirse más o menos impresionada por el poeta. A mí me pareció

siempre un modelo de elegancia, de distinción y de generosidad. La primera vez que nos vimos fue en el Astor House. Willis acababa de hacerme conocer 'El cuervo', diciéndome que el autor quería escuchar mi opinión. La música misteriosa y sobrenatural de aquel poema extraño me penetró tan íntimamente que, días después, cuando supe que Poe deseaba ser presentado a mi casa, experimenté un sentimiento singular parecido al espanto. Al verlo instantes después, me llamó la atención su hermosa y altiva cabeza, sus ojos sombríos de penetrante mirada, llenos de expresión; sus finos modales, que eran una mezcla indefinible de orgullo y dulzura. Me saludó sereno y grave hasta la frialdad; pero, a pesar de todo, se traslucía en su presencia una simpatía tan irresistible que no pude menos de quedar profundamente impresionada. A partir de aquel momento hasta su muerte fuimos amigos... y sé que en sus últimas palabras hubo un recuerdo para mí. Antes de que su razón cayera de su trono soberano me dio una prueba de su leal amistad. En su vida de hogar, sencilla y poética sobre todo, el carácter de Poe se me revelaba en su luz más hermosa. Entonces era locuaz, afectuoso, espiritual, tan pronto dócil como maligno cual niño mimado".

Además de estas cualidades, su esmerada educación, sus viajes por el mundo, su trato con gente de toda condición social prestaban a su palabra hablada un encanto de sabiduría excepcional. Sin embargo, a pesar de todas estas cualidades y de esta sabiduría, la vida de Poe seguía siendo un continuo sobresalto entre espinas de miseria, alucinaciones mágicas y anhelo de creación intermitente. Así, hasta que en el año 1847 el ritmo de su vida se vio turbado por un golpe verdaderamente mortal.

Hacía alrededor de once años que había contraído matrimonio con una prima suya, una adolescente de su propia sangre. Su capacidad de ternura, en primer lugar, y luego el hecho de haber encontrado en esa mujer una especie de símbolo que lo unía al amor imposible de sus padres, y su estirpe, una estirpe que era para él el mayor motivo de orgullo, hicieron que el poeta imaginativo por excelencia concentrara en ella todas sus ilusiones realizando en el matrimonio una unidad perfecta. Once años vivió Poe sostenido en su dolorosa creación artística por ese amor. Pero el día en que la unidad quedó rota por la muerte de la esposa vencida por la tuberculosis, el poeta no tuvo ya fuerza alguna para poder vivir. Arrastrando su duelo y agotadas en realidad sus fuentes creadoras, apenas puede sobrevivirla en un par de años. Cuando se hallaba en Baltimore, haciendo una gira de conferencias, se lo encontró entre las luces de una madrugada de octubre agonizando en medio de la calle. Llevado a un hospital de caridad, sin saberse siquiera de quién se trataba, falleció dos días después.

Las huellas de sus pasos

Hay una categoría, o clase, de grandes y originales personalidades humanas que tienen, entre otras características fundamentales, la propiedad de suscitar encendidas simpatías por un lado y enconadas aversiones por otro entre sus contemporáneos. A esta categoría pertenecen, para no alejarnos demasiado, los ingleses Byron y Wilde, los franceses Baudelaire y Verlaine, los italianos Leopardi y Alfieri, los alemanes Schiller y Nietzsche, los rusos Dostoievski y Andreiev. A ella pertenecen también Edgar Allan Poe y Walt Whitman, es decir, los dos más grandes artistas que ha producido hasta nuestros días el nuevo continente. Estos poetas extraordinarios, a la vez que creadores de belleza, son rebeldes innatos, inconformes incurables para quienes en realidad no puede haber sosiego ni en la opulencia ni en la miseria, ni en la luz del día ni en la oscuridad de la noche, ni en la compañía, ni en la soledad. Lo único que suele satisfacerlos o calmarlos es su labor creadora, su función de artistas. Y esto, sólo hasta cierto punto; porque "la condición esencial del gran artista es precisamente su inconformidad"[3]. Esta inconformidad se traduce casi siempre en un aguzamiento de la facultad de creación que anhela superar todo lo que ya fue hecho; pero también suele traducirse en movimientos ciegos contra el medio, en ataques violentos contra todo lo que representa o parece representar un obstáculo para esa función creadora. De allí resulta que el espectador capaz de comprender el significado profundo del espectáculo, capaz de deleitarse con lo que nace hecho belleza eterna en la copa del árbol sin tener en cuenta ni las espinas ni la rugosidad del tronco, se ve aprisionado en una devoción inconmovible por el artista.

Pero no siempre el espectador es capaz de tal comprensión. A veces sus pobres ojos no pueden o no quieren levantarse a la altura del creador, y su deleite se limita a observar todo lo que puede haber de impuro en las raíces y en el tallo, ignorando o aparentando ignorar por completo la maravillosa floración que ellos sustentan. Estos observadores, que también pueden llamarse moralistas, son los adversarios declarados del artista extraordinario.

Poe los tuvo en gran número. Uno de ellos, su biógrafo y compilador Rufo Griswold, lo siguió con su incomprensión hasta más allá de su muerte. En realidad, para nadie era un misterio, ni siquiera un secreto, la intemperancia y la falta de orden, de disciplina en la vida del gran poeta. Si faltaran los testimonios de sus coetáneos y admiradores, quedaría allí el testimonio irrecusable del mismo Poe. "Los que pretendáis creer que estoy loco –dice, por ejemplo, en el 'Corazón Delator', y su voz es la del auténtico atormentado por su mal– estáis

[3] Thomas Man, *La muerte en Venecia.*

en un error. Lo que a mí me sucede es que soy muy nervioso, excesivamente nervioso. Siempre lo fui, y mi enfermedad, lejos de destruir o embotar mis sentidos, no ha hecho otra cosa que aguzarlos". Y en "El Gato Negro" hay aun una confesión más clara: "Pero mi enfermedad se acentuaba de día en día –¡no hay peor desgracia que la del alcoholismo!"

Él mismo nos describe también, con esa maestría y lucidez asombrosas que sólo pueden ser resultado de la propia y martirizada experiencia, todas las sutilezas, las aberraciones, las desviaciones propias de los nervios hipersensibles de nacimiento y sometidos al efecto excitante del alcohol.

Poe fue, pues, mirado desde el ángulo del ojo corriente o mediocre, un intemperante, una persona desordenada, que había demostrado evidentemente su ineptitud para todo lo que fuera esfuerzo constante, regular, cotidiano, para toda labor rutinaria. Y, claro está que si Poe hubiera sido nada más que una persona destinada a cumplir determinadas funciones comunes y domésticas, como es el caso de la inmensa mayoría de los mortales, habría sido necesario, y hasta indispensable, lanzar contra él por lo menos la condenación, si no la diatriba. Porque su ejemplo podría ser pernicioso para sus iguales, para la generalidad de los hombres que debemos cumplir metódicamente nuestros deberes a fin de que la sociedad se mantenga lo más normal, o sana, en sus principios. Pero Poe pertenecía "a la raza maldita de los que se quedan, de los que se beben hasta la última gota"[4], a la categoría del escasísimo número de elegidos cuya función no se limita ni a una generación ni a un tiempo medido, sino que se proyecta al porvenir para un ilimitado número de generaciones. Su función es la de crear belleza para deleite de la humanidad, sin limitaciones ni de espacio ni de tiempo. No es posible, pues, medir con la misma vara –ya el famoso Papa y mecenas de Benvenuto Cellini lo dejó sabiamente establecido– al hombre corriente y al hombre de excepción.

¿Poe usó del alcohol y de otros excitantes para aliviar su angustia, para destruir su naturaleza a manera de lento suicidio, como creen algunos de sus biógrafos?[5] ¿O los usó simplemente como auxilio para poder llegar a los abismos escalofriantes del misterio y atrapar allí las imágenes, los cuadros, los pensamientos que debían servirle para elaborar sus creaciones magistrales?

Si se trata del primer caso, el artista que dejó una fuente de deleite humano a su paso por el mundo, sólo es digno de infinita piedad y de agradecimiento. Si se trata del segundo, que resulta ser el más verosímil, el creador maravilloso que sacrifica, que incendia su existencia para transformarla en bien imperece-

[4] Jean Cocteau, *El gran extravío*.

[5] Griswold.

dero de belleza para la humanidad, es entonces digno de la más exaltada devoción humana.

La versión que del genial poeta y cuentista dio al mundo en letras de imprenta Rufo Griswold, el hombre mediocre, se vio condenada por eso a desaparecer, a esfumarse; porque, para los millones de hombres que en este momento preciso del tiempo, en todos los idiomas de la Tierra se deleitan con la lectura de "El Escarabajo de Oro", de "Leonora", "Las Campanas" o "El Cuervo", ¿qué importancia puede tener el hecho de que su creador, ya reducido ahora a ceniza, hace cien años los forjara en el trance de una lucidez digestiva o en un estado de alucinación producida por el latigazo del alcohol? Sea cual fuere la sustancia que al arder dio luces tan excelsas, en todo caso: ¡Bendita sea!

La obra escrita

La obra literaria de Poe tiene tres aspectos, como las tres caras de un prisma: el cuento, el poema y el ensayo; en todas ellas palpita el amor supremo de la belleza, su sentido del equilibrio y la armonía, su poesía quejumbrosa, conmovedora, su estilo preciso, único, su sabiduría para espolear el ánimo del lector y llevarlo en un ascenso de ansiedades hasta el punto propuesto.

Baudelaire, que es de todos sus biógrafos el que más lo conoce, por haber trabajado en su traducción al francés durante más de doce años y que está más cerca de él por temperamento y por pasión, dice al juzgar su obra: "Toda entrada en materia cuando se trata de Poe atrae sin violencia como un torbellino; su solemnidad sorprende, manteniendo el espíritu despierto. Se presiente, desde luego, que se trata de algo grave. Y lentamente, poco a poco, se desarrolla ante nuestra atención una historia cuyo interés se funda en una imperceptible desviación del espíritu, en una hipótesis audaz, en una extralimitación imprudente de la naturaleza, en la amalgama de las facultades. El lector, presa del vértigo, se ve obligado a seguir al artista en sus arrebatadoras deducciones. Afirmo por eso que ningún hombre ha explicado con tanta magia lo 'excepcional' de la vida humana y de la naturaleza, el recobrado vigor de la convalecencia, el final de las estaciones con sus esplendores enervantes, el tiempo cálido, húmedo y brumoso en el cual el viento del sur ablanda y distiende los nervios como las cuerdas de un instrumento, en que los ojos se llenan de lágrimas que no provienen del corazón; las alucinaciones que abren de pronto un abismo a la duda con más fuerza que la misma realidad; lo absurdo que se apodera de la inteligencia y la gobierna con espantosa lógica. La exaltación usurpa su puesto a la voluntad. Se produce la contradicción entre los nervios y el espíritu, y el hombre se desconcierta hasta el punto de expresar el dolor con la risa. El poeta resulta así

analizando todo lo que hay de más fugitivo, pesando lo imponderable y describiendo, de esa manera minuciosa y científica, cuyos efectos son terribles, todo lo imaginario que flota alrededor de la persona nerviosa y la conduce al mal.

"El ardor mismo con el cual se arroja en lo grotesco por el amor de lo grotesco, y en lo horrible por el amor de lo horrible, me sirve para verificar la sinceridad de su obra y el acuerdo del hombre con el poeta. He notado ya que en muchos hombres este ardor es a menudo el resultado de una vasta energía vital ociosa, a veces de una pertinaz castidad y también de una profunda sensibilidad sin aplicación. La voluptuosidad sobrenatural que el hombre puede experimentar viendo correr su propia sangre, los movimientos repentinos, violentos, inútiles, los grandes gritos lanzados al aire sin que el espíritu los haya mandado a la garganta, son todos fenómenos del mismo orden.

"En el seno de esta literatura, allí donde el aire está rarificado, el espíritu puede experimentar esa vaga angustia, ese miedo proclive a las lágrimas y ese malestar del corazón que suscitan la inmensidad y el misterio. Sin embargo, la admiración hacia la obra es más fuerte aún. Y se impone a todo.

"Los fondos y los accesorios son en él apropiados a los sentimientos de los personajes. Soledad de la naturaleza o agitación de las ciudades, todo está descrito de manera ágil y fantástica. En la misma forma que Eugène Delacroix, que elevó su arte a la altura de la gran poesía, Poe se complace en agitar sus figuras sobre fondos violáceos y verdosos, en los que se revelan la fosforescencia de la podredumbre y el olor de la tempestad. La naturaleza inanimada participa de la acción de los seres vivientes y, como ellos, se estremece temblando en forma sobrenatural y galvánica. El espacio ahondado por la virtud del opio adquiere un sentido mágico en sus tintes y los ruidos vibran con una sonoridad enteramente significativa.

"A veces hay en la obra de Poe perspectivas magníficas, llenas de luz y de calor, que se abren repentinamente en sus paisajes para presentarnos en el fondo de sus horizontes ciudades orientales, arquitecturas increíbles esfumadas por la distancia en la cual el sol arroja lluvias de oro.

"Los personajes de Poe, esas personas de facultades hipersensibles, de voluntad ardorosa que lanzan el reto hasta contra el mismo imposible, aquellas cuya mirada se lanza rígida como una espada sobre objetos que se agrandan a fuerza de contemplación, nacen todos o, mejor dicho, son todos el mismo Poe. Y sus mujeres, todas luminosas y enfermas, muriendo de males misteriosos, hablando con voces de música, son también el mismo Poe; o, al menos, lo son por sus extrañas aspiraciones, por su valor, por su melancolía incurable. Por otra parte, su mujer ideal, su Titánida, se revela bajo diferentes imágenes, que vienen a ser más bien maneras distintas de sentir la belleza en una unidad vaga

pero sensible. En esa unidad vive más delicadamente, tal vez que en otra parte, ese amor insaciable de lo bello que constituye el gran título del artista supremo y que le da en resumen el derecho al afecto y a la admiración de los poetas".

Esta apreciación magistral de Baudelaire, formulada hace aproximadamente un siglo y medio, y a la que muy poco hay que agregar, fue en realidad el gran campanillazo que atrajo sobre el genial poeta norteamericano la atención respetuosa del pensamiento francés, primero, y luego la del mundo entero. En nuestros días es posible ver ya con toda claridad la vastísima influencia que el autor de "El Cuervo", "El Crimen de la Calle Morgue" y "Eureka", es decir, del poeta, del cuentista y del ensayista, ha ejercido en la literatura universal. Esa influencia, al manifestarse tan intensamente en Baudelaire, hizo que en la poesía francesa, renovada enteramente desde la aparición de *Las Flores del Mal*, estuviera presente, en una u otra forma, hasta nuestros días, el acento de Poe.

Lo mismo cabe decir de la poesía hispanoamericana, enriquecida prodigiosamente desde el día en que Rubén Darío, criatura nacida a la más alta poesía, bajo los auspicios de Verlaine, publicó sus *Cantos de vida y esperanza.*

Poe no creía realmente en los alcances y en la trascendencia de su obra escrita en forma de verso; por eso escribe, con su acostumbrada sinceridad, en el prólogo de su último libro de este género, *El Cuervo y otros poemas*, publicado el año 1845: "Reúno y vuelvo a publicar estas insignificancias para librarlas de que sigan sufriendo alteraciones que han venido experimentando en los azares de la reproducción periodística. Mi justo deseo consiste en que lo escrito por mí circule como lo he escrito, si es que ha de circular. Debo decir, sin embargo, en defensa de mi propio sentido crítico, que no creo que este volumen contenga nada de verdaderamente valioso para el público ni muy honroso para mí mismo. Acontecimientos de fuerza mayor me han impedido siempre realizar el esfuerzo serio que yo hubiera deseado dentro de un campo que, en circunstancias más felices, habría sido el de mi predilección. Para mí, la poesía no ha sido un fin propuesto sino una pasión; y las pasiones merecen reverencia: no deben, no pueden, ser suscitadas en vista de las mezquinas compensaciones de la humanidad o de sus elogios, aún más mezquinos".

A pesar de esta sincera convicción de Poe, los treinta poemas agrupados en ese volumen se vieron llamados a un luminoso destino por su fúerza alucinatoria, su aspiración celeste, su ansia de eternidad, su angustia metafísica y su maestría formal. Las traducciones que se han hecho a los principales idiomas vivos son innumerables. Pérez Bonalde, Pérez Blanco, Rafael Lozano, entre otros traductores al español, nos han dado versiones sencillamente magistrales que en nada desmerecen junto al original por la visión mágica de sus paisajes intemporales, por el encanto imponderable de su música.

La obra estrictamente poética de Poe llegó, pues, a altísimos niveles; sin embargo, es posible afirmar que su genio pudo manifestarse con toda su potencia en sus cuentos incomparables. En este terreno fue donde su obra pudo realizarse en forma más completa y trascendente. Buscando con increíble audacia la posibilidad de nuevos géneros literarios, colocando las bases de la moderna psiquiatría, abrió de paso el camino a otros escritores de tan alta estirpe como Robert Stevenson y Luigi Pirandello, Dostoievski y Maurice Maeterlink.

Además de sus cuentos, novelas y poemas, Poe escribió también, ya en los últimos años de su vida: "Eureka". En esta obra, que su autor llama poema, pero que, por múltiples motivos, podría clasificarse bien entre los ensayos filosóficos, se trata de sondear los misterios de la naturaleza hasta llegar a una concepción de la génesis, la trayectoria y la finalidad del universo. Empresa audacísima, titánica ciertamente. Y aquel famoso santo cristiano, doctor de la sabiduría, habría podido recordarle a propósito su parábola insigne, aquella del niño a quien encontró en una playa de mar cumpliendo extraño cometido.

El santo filósofo, abrumado por el deseo cada vez más creciente de saber, de conocer los misterios de la creación, iba caminando junto al mar cuando, en la visión de la soledad inmensa que lo rodeaba, distinguió a una criatura que llenaba un vaso con agua marina y corría luego para verterla en un pequeño hoyo que había hecho en la arena. La operación se repetía febrilmente, hasta que el filósofo llegó junto a él y preguntó, curioso, cuál era el objeto de labor tan extraña. Contestó el niño: "Lo que quiero es poner en este hoyo pequeño toda el agua del mar". El santo contesta: "Criatura insensata, ¿no ves que resulta desde todo punto de vista absurdo lo que pretendes realizar?" El niño, que es el símbolo de la inocencia y la humildad, dice esta vez sentenciosamente: "Más absurdo aún es tu propósito, hombre limitado y mortal, puesto que pretendes abarcar en tu pequeñísimo cerebro todo el infinito misterio de la creación".

Sin embargo, a pesar de lo imposible, el hombre continuará esforzándose por arrancar una chispa de la noche insondable. Esto es acaso el "Eureka" de Poe. Pero, en el momento de su publicación suscitó, más que el aplauso, la censura, a veces agresiva, a veces irónica, de sus coetáneos. El mismo Poe tuvo que hacer su defensa, que viene a ser al mismo tiempo el mejor comentario y complemento de "Eureka". "Mi intención —dice el poeta— se reduce a desvirtuar las mixtificaciones que la crítica quiere hacer de mi obra. La primera mixtificación se encuentra en la siguiente frase: *Este ensayo es una burla sangrienta contra los métodos preconizados por Aristóteles y Bacon para reconocer la verdad. El autor, Edgar Poe, los ridiculiza y menosprecia al mismo tiempo, y se lanza, presa de una suerte de éxtasis divagatorio, a la glorificación de un tercer método,*

el método o arte de la conjetura. Yo no afirmo semejante cosa; lo que digo es lo siguiente: no existe certeza absoluta ni en el método de Aristóteles ni en el de Bacon; luego, ninguna de las dos filosofías es tan profunda como uno se figura, ni ninguna de las dos tiene derecho de burlarse de ese procedimiento en apariencia imaginativo que se llama la intuición, gracias al cual encontró Kepler sus famosas leyes, pues la intuición no es, en fin de cuentas, sino la convicción que nace de inducciones o deducciones cuyo proceso fue lo bastante misterioso para pasar inadvertido a nuestra conciencia, para sustraerse a nuestra razón o para desafiar a nuestro poder expresivo.

"La segunda mixtificación está hecha en los siguientes términos: *el desarrollo de la electricidad y la formación de las estrellas y soles luminosos y no luminosos, lunas y planetas con sus anillos, etc., está deducido en casi completa concordancia con la teoría cosmogónica de Laplace, del principio propuesto anteriormente.* Pues bien: el estudiante de teología, mi crítico, quiere aquí, a todas luces, sorprender el espíritu del lector con la afirmación de que mi teoría, por perfecta que pueda ser, no es sino la misma teoría de Laplace, salvo algunas *modificaciones insignificantes.* Diré sencillamente que ninguna persona honesta puede acusarme de mala fe, como lo hace esta vez mi crítico, puesto que habiendo empezado a caminar apoyándome únicamente en mi teoría hasta el punto en que ésta se encuentra con la de Laplace, reproduzco entonces íntegramente la teoría del sabio francés expresando mi firme convicción de que es absolutamente cierta en todos sus puntos. El espacio que abarca Laplace es, con respecto al que abarca mi teoría, lo que una simple ola con relación al océano en que flota, y el gran astrónomo no hace la menor alusión al principio anteriormente propuesto, es decir, al principio de la unidad, tomado como origen de todos los seres, pues el principio de la gravitación no es sino la reacción del acto divino por el que todos los seres fueron irradiados de la unidad. Laplace, en suma, ni siquiera hace referencia a uno solo de los puntos de mi teoría.

"La tercera mixtificación se encuentra en una nota en la que el crítico afirma: *Y lo mejor es que Mr. Poe pretende haber explicado la existencia de todos los seres organizados, del hombre incluso, sencillamente por medio de los mismos principios que sirven para explicar el origen y la apariencia actual de los soles y de los mundos; pero esta pretensión debe rechazarse, porque no tiene ni un asomo de evidencia. Es, en otros términos, lo que podría llamarse una simple broma.* La mixtificación consiste aquí en una falsa y voluntaria aplicación de la palabra 'principio'. Digo voluntaria porque en la página 105 de 'Eureka' tuve especial cuidado en señalar la diferencia que existe entre los principios propiamente dichos, atracción y repulsión, y estos subprincipios, meros resultados de los primeros, que rigen al universo en sus detalles. A estos subprincipios,

que obran bajo el influjo espiritual inmediato de la divinidad, es a los que yo atribuyo sin examen 'todo aquello' cuya existencia, según la expeditísima aserción del estudiante de teología, se encuentra en el nacimiento de los astros, etcétera".

Así refutó Poe la argumentación incomprensiva en contra de su obra. Sin embargo, por la misma naturaleza de los problemas propuestos, "Eureka" no tuvo ni la difusión ni la acogida que tuvieron sus poemas y sus cuentos. A pesar de todo, no debemos olvidar en ningún caso que al valorizar, en la forma como lo hizo, a la intuición, "que en fin de cuentas no es sino la convicción que nace de inducciones o deducciones cuyo proceso fue lo bastante misterioso para pasar inadvertido a nuestra conciencia, para sustraerse a nuestra razón o para desafiar a nuestro poder expresivo". Poe se levanta como un genial precursor de esa tendencia filosófica bergsoniana que con tanta intensidad brilló irradiando su luz desde París a todo el mundo, durante los primeros años de nuestro siglo.

Cuentista, poeta y filósofo, el autor de "El Escarabajo de Oro", "Las Campanas" y "Eureka" es, pues, uno de los casos de excepción que dejan una huella imborrable a su paso por el mundo, que se quedan incorporados al espíritu de la historia humana y que son dignos de la más alta devoción no sólo "de los poetas", como quería Baudelaire, sino también de todos los hombres.

ARMANDO BAZÁN

Buenos Aires, julio de 1944.

La novela norteamericana*

["American Novel-Writing", de *The Literary Examiner and Western Monthly Review*, agosto de 1839.]

Nos proponemos, en los números subsiguientes del EXAMINER, discutir este tema con alguna extensión. Nuestro deseo es presentar, de la manera más simple y compatible con una investigación minuciosa, un panorama exhaustivo de esta sección de nuestra literatura. Con ese fin, comentaremos detalladamente las obras de nuestros novelistas; atribuyendo a cada uno, como conclusión, el puesto que estimamos merece, y colocando aquello que ya ha sido totalmente logrado entre nosotros, en la posición relativa que suponemos justa respecto del género novelístico considerado en general. Cuando decimos que al intentar esto abordamos un tema original, nuestros lectores pueden no entender esta afirmación inmediatamente. Sin embargo, aunque tiene un aire de improbabilidad, no es menos positivamente verdadera. Nada ha sido escrito aún sobre esta cuestión, que se aproxime siquiera a un *examen* comprensivo, y mucho menos crítico. Algunos trabajos, por cierto suficientemente largos y más que suficientemente vagos, han aparecido de tiempo en tiempo con una cierta afectación de generalidad, en el *North American Review* y en el *American Quarterly Review*. Suponemos, sin embargo, (para ser caritativos), que la intención de estos trabajos no era transmitir ninguna impresión definida, más allá de la habilidad del escritor. Y, en verdad, un tema tan vasto como éste del que hablamos, a duras penas podía ser tratado, y por tanto no debería haber sido emprendido, en las páginas de lo que acostumbramos intitular nuestras "Revistas", dado que estas ambiguas publicaciones, debido a los largos lapsos transcurridos entre sus ediciones, no permiten la continuación de un artículo

* [Gran parte de esto se repite en el ensayo de Poe "*American Poetry*", del Aristidean, 1845. [N. del E.]

entre una y otra tirada. Han aparecido con cierta frecuencia algunas críticas muy meritorias sobre novelas individuales en nuestras revistas mensuales; pero estas publicaciones (excepto en algunos casos, cuando la imbecilidad del crítico era evidente) han evitado entrar en detalle y extensamente sobre la cuestión general. Sin duda, razones de prudencia han tenido mucho que ver con esta abstención. Un editor es por lo común, implícitamente, miembro de una *coterie*, cuando no confesadamente comprometido a apoyar a sus miembros; o por lo menos tiene un gran número de amigos entre quienes chapotean en las aguas de la literatura. Sucede demasiado a menudo, que un falso sentido de lo debido a las lealtades del buen compañerismo inducirá a dicho editor, sin tener en cuenta la más elevada lealtad a la verdad, a hacer aparecer como muy buena toda obra de cualquiera de los que integran dicho grupo. En el caso de una crítica individual, esta opinión, la mejor, puede presentarse en una multiplicidad de ingeniosas maneras**. De suceder lo peor, puede encontrarse fácilmente una excusa para la indefinida postergación del esperado elogio prometido. Ambos cuernos del dilema –el cuerno de la vanidad del amigo y el de la conciencia y la opinión públicas– pueden evitarse simplemente no diciendo nada en absoluto, cuando no hay nada en absoluto encomiable para decir. Pero recursos como éste deben obviamente frustrar al editor en el intento de cualquier discusión general de una rama de las letras, en que los demandantes de su interés son tan numerosos como en la de la novela. Aquí el problema no es el de una persona conocida, sino de muchas. Aquí el mayor insulto sería un silencio total. Aquí, si no deseara perder completamente su trabajo, si no se cansara de los lugares comunes; o de ser sospechado de usar un lenguaje equívoco; o se disgustara por indiscriminación, en ese caso no le queda otro camino que el más recto y el más corto, no hay otro camino abierto que el de una rígida imparcialidad, de la más severa e intransigente *verdad*.

De modo que nada se ha logrado respecto de ese análisis general y conexo que proponemos. No hay duda de que semejante análisis es deseable. Tal vez

** Varios casos risibles de esta equívoca bondad han atraído la atención últimamente; pero tal vez el caso más divertido surgió a raíz de la reseña de la novela *Paul Ulric*, aparecida en el *Southern Literary Messenger*. Este libro, salido de la imprenta Harpers, era un absoluto e irredimible disparate; y el señor Poe, editor del *Messenger* (incuestionablemente el crítico más riguroso y erudito de la época) no tuvo escrúpulos en exhibir claramente su escandalosa ridiculez. Con toda justicia, condenó la obra *en todos sus aspectos*. Sin embargo, a propósito de sus observaciones sobre el estilo, seleccionó una única breve oración como la *mejor* de la obra, para mostrar cuán absolutamente malo debía de ser *todo*, si ese absurdo era lo mejor. Un cierto diario de Filadelfia, de amplia circulación, copió el extracto en su siguiente número, con algunos comentarios preliminares, confesándose confirmado, en su elevado encomio del pasaje, por la opinión del editor del *Messenger*.

se observe que unos pocos de nuestros lectores alegan que el tema de la escritura de novelas es, en sí mismo, de muy escasa importancia como para merecer una atención seria. De tal opinión disentimos *in toto*. Los lectores del número de julio del EXAMINER pueden ver allí que, respecto de la escritura imaginativa, hemos asumido una actitud a la que continuaremos adhiriendo. Aun cuando ése no fuera el caso y no nos comprometiéramos en la cuestión, o hubiésemos expresadas opiniones adversas a las que nos referimos, el tema sigue siendo de importancia actual y justifica, al menos, la investigación. El público ha acordado, por su interés entusiasta en esta especie de literatura, otorgarle al menos una importancia ocasional. Puede aducirse, también, que cuanto más frívolo sea el carácter de lo que atrae tanto nuestra atención y ocupa una gran parte de nuestro tiempo, más imperiosa parece la necesidad de su rigurosa investigación.

Para todas las partes, no obstante, una concepción distinta de lo que cualquier división de nuestra literatura es en absoluto, parecería ser un *desideratum*. Y quizás, es total y adecuadamente entendida la dificultad de llegar a una concepción tal por medio del solo hombre de letras, especialmente en el caso de nuestras obras más frívolas. En verdad, la naturaleza corrupta de nuestra crítica corriente se ha convertido en un lugar común y un reproche. Sus poderes han sido derrotados con sus propias armas. La relación entre crítico y editor, tal como actualmente se da casi universalmente, consiste, o bien en el pago y el embolso del chantaje, como precio de una simple abstinencia, o en un sistema directo de mezquino y despreciable soborno, como es apropiado llamarlo –un sistema aún más nocivo que el anterior para los verdaderos intereses del público, y más degradante para los compradores y vendedores de buena y mala opinión, debido al carácter más positivo del servicio aquí prestado por consideración recibida. Sonreímos ante la idea de cualquier rechazo de nuestras afirmaciones sobre este tema, que llegan al punto de ser notoriamente verdaderas. Respecto de la corrupción general, han de señalarse, sin duda, una o dos nobles excepciones. Hay, por cierto, algunos pocos editores que, manteniendo una total independencia, no reciben ningún libro de los *publishers*[1], o los reciben con el perfecto entendimiento, por parte de los últimos, de que se hará una *crítica* totalmente imparcial. Pero estos raros casos son insuficientes para tener gran influencia sobre la desconfianza del público; una desconfianza que es aumentada por el conocimiento de las chicanas de ciertas *cliques* litera-

[1] Actualmente se distingue entre la empresa editorial (*publisher*) y el editor (que es quien tiene a su cuidado la edición) [*N. del T.*]

rias del Norte, que a pedido de libreros importantes arman, según se necesita de tiempo en tiempo, una seudoopinión-pública al por mayor, para beneficio de cualquier pequeño parásito del grupo o insignificante protector de la firma. No hablamos de estas cosas en absoluto por diversión, sino con la amargura del desprecio. Hablamos, asimismo, sólo de cosas tristemente célebres. Es innecesario citar ejemplos, cuando se encuentra uno en casi toda publicación de un libro. Es innecesario recordar el caso desesperado de Fay, un caso en que la pertinacia del esfuerzo por engañar, en que el obvio intento de impedir un juicio, en que la dolorosamente exagerada autocontemplación de ese hombre de paja, junto con la lastimosa perogrullada de su estúpida producción, resultó ser una dosis en cierto modo demasiado fuerte aun para el estómago bien preparado de la multitud. Decimos que es excesivo explayarse sobre Norman Leslie o cualesquiera otras locuras del pasado, cuando tenemos hoy, delante de nuestros ojos, un ejemplo de las activas maquinaciones aludidas en las numerosas y simultáneas bocanadas anticipatorias de Charles Vincent y de su valioso auxiliar Sydney Clifton.*** La grosería de estos viles intentos, sin embargo, no ha logrado evitar muchas censuras indignadas de la parte más honorable de la prensa; y damos la bienvenida a estos síntomas de inquietud experimentados bajo el yugo de poco escrupulosa ignorancia y charlatanería (sólo fuertes en combinación) como los heraldos de una era mejor para los intereses del mérito real y de la literatura nacional como un todo. Se ha convertido, por cierto, en el evidente deber de cada individuo conectado con nuestros periódicos, ejercer enérgicamente toda la influencia que posea sobre la buena causa de la integridad y la verdad. Los resultados que así se logren serán merecedores de su más estrecha atención y sus mejores esfuerzos. Así expresaremos nuestra desaprobación de todas las conspiraciones para promover la necedad entre el público a expensas de toda persona de talento que no sea miembro de la camarilla que detenta el poder. Podemos, con el tiempo, llegar a ese punto deseable, desde el cual se logre obtener una visión clara de nuestros hombres de letras, y desde la que sus variadas pretensiones puedan satisfacerse sólo por el criterio de una crítica rigurosa y sustentable. Que sus respectivas posiciones sean establecidas con propiedad: que los puestos que muchos de ellos ocupan

*** El sistema de publicidad laudatoria ha llegado a tal medida de aplomo metódico, que las empresas editoras, últimamente, no tienen escrúpulos en tener a mano un conjunto de notas elogiosas, debidamente preparadas por sus empleados, y de enviarlas a varios periódicos dentro de su radio de influencia, incorporadas a las solapas de los libros. Generalmente estos productos caseros han sido recibidos e insertados editorialmente; a las pocas semanas, sin embargo, han ocurrido algunos casos risibles de rebelión y desenmascaramiento. (N. del E.)

actualmente se mantienen por un usufructo poco mejor que la chicana que hemos comentado, será reconocido plenamente sólo por los ignorantes o por los partidos que tienen mejor derecho a sentir interés en las "buenas viejas condiciones de las cosas". No hay dos asuntos que puedan ser más radicalmente diferenciados que la reputación de algunos de nuestros prominentes *littérateurs*, recogida de la boca de la gente, que la extrae de los parágrafos de los diarios, y la misma reputación deducida de la apreciación privada de hombres inteligentes y educados. No proponemos este hecho como un nuevo descubrimiento. Su verdad, por el contrario, es tema, y lo ha sido por mucho tiempo, de dichos agudos y regocijo. ¿Por qué no? ¿puede seguramente haber pocas cosas más ridículas que el carácter general y las suposiciones de las "notas críticas" corrientes de los nuevos libros? Un editor, posiblemente sin la sombra de los talentos más comunes, a menudo sin cerebro, siempre sin tiempo, no tiene escrúpulos en no dar a entender al mundo que tiene la costumbre cotidiana de leer críticamente y decidir acerca de un torrente de publicaciones, las tres cuartas partes de las cuales serían chino[2] para sus más desesperados esfuerzos de comprensión, una décima parte de cuyas páginas preliminares probablemente nunca haya recorrido y cuya entera masa y cantidad, como podría demostrarse matemáticamente, sería suficiente para ocupar, en la más ligera lectura, la atención trabajosa de diez o veinte hombres durante un mes. No obstante, lo que le falta de plausibilidad lo suple con servilismo; lo que le falta de tiempo, con humor. Es el hombre más fácil de complacer en el mundo. Admira todo, desde el gran *Dictionary of Noah Webster*, hasta la última pequeña edición de *Tom Thumb*[****]. Por cierto, su principal dificultad es encontrar palabras para expresar su placer. Cada panfleto es un milagro; todo libro en cartoné marca una época en las letras. Sus palabras, por tanto, se hacen cada vez más abultadas a diario. Si no fuera por decirlo en *cockney*[3], podríamos llamarlo "un pez gordo". ¿Pero que le sucederá al final? O bien se elevará como un globo, o será confundido con un par de fuelles, debido la sonora pertinacia de sus bufidos.

Si las opiniones promulgadas de tal manera fueran tomadas, en su maravilloso conjunto, como una evidencia de lo que la literatura norteamericana es en su totalidad (y puede decirse, en general, que dichas opiniones son realmente consideradas así) descubriremos que somos el conjunto de gente más envidia-

[2] El texto inglés dice "hebreo", pero en nuestro medio es más común referirse a un idioma incomprensible como "chino".[*N. del T.*]

[3] Modo de hablar característico de los nativos de Londres, especialmente aplicado a las clases bajas en sentido despectivo. [*N. del T.*]

[****] Enano de una leyenda popular al que se ubica en la época del rey Arturo. (N. del E.)

ble sobre la superficie de la Tierra. Nuestros grandes escritores forman legiones. Nuestra propia atmósfera tiene el aroma del genio; y nosotros, como nación, somos un enorme y satisfecho camaleón que ha engordado inhalándolo. Somos *teres et rotundus*, envueltos en excelencia. Todos nuestros poetas son Milton, ni mudos ni vergonzosos; todas nuestras poetisas son "Hemanses norteamericanas"[4], y es imposible negar que todos nuestros novelistas son, o bien grandes Conocidos o grandes Desconocidos y que todo el que escribe en cualquier posible e imposible género, es el admirable Crichton[5], o el fantasma del admirable Crichton o al menos el admirable Crichton *redivivus*. Estamos, pues, en una condición gloriosa, y continuaremos así hasta que nos veamos forzados a devolver nuestros etéreos honores. En verdad, hay algún peligro de que los celos del Viejo Mundo interfieran. No ha de someterse por mucho tiempo a ese escandaloso monopolio de "toda la decencia y todo el talento", en el que los señores de la prensa dan pruebas indudables de que estamos tan laboriosamente comprometidos.

Pero estamos indignados con nosotros mismos por el tono bromista de nuestras observaciones sobre este tema. La predominancia del espíritu de autosatisfacción es un tema más bien de disgusto que de alegría. Su carácter servil y no obstante dogmático –su audaz, insustentable y sin embargo autosuficiente y masiva laudatoria– se está convirtiendo, cada vez más, en un insulto al sentido común de la comunidad. Trivial, como lo es esencialmente, se ha vuelto instrumento del más grosero abuso en la elevación de la imbecilidad, para la manifiesta denigración y la ruina absoluta del mérito genuino. ¿Hay acaso hombre alguno de buenos sentimientos y entendimiento ordinario –un solo individuo tal vez entre nuestros lectores– que no sienta un estremecimiento de amarga indignación , totalmente apartado de cualquier sentimiento de diversión, cuando evoca uno tras otro ejemplos de la más [in] adulterada charlatanería en las letras, que ha alcanzado un alto lugar en la aparente estima popular y que todavía lo mantenga, por el solo medio de una arrogancia jactanciosa o un retorcido engreimiento, o aun por la simple enormidad de sus presunciones –presunciones no sólo no rechazadas por la prensa en general, sino apoyadas absolutamente en proporción al vociferante clamor con que se las expresa– exactamente de acuerdo con su completa bajeza e insustentabilidad?

[4] El autor se refiere a Felicia Dorothea Hemans, famosa poetisa romántica inglesa (1793-1835), muy admirada por los escritores de su época. [*N. del T.*]

[5] James Crichton (1560-1582), escritor escocés, quien, debido a las múltiples actividades que se le atribuyen en su breve vida, fue llamado "admirable", aunque algunos dudaron hasta de su misma existencia. Poe ironiza sobre el particular. [*N. del T.*]

No tendríamos dificultad en señalar, hoy mismo, unos veinte o treinta así llamados personajes literarios, que si no idiotas, como nos inclinamos a pensar, o endurecidos a todo sentido de vergüenza por un largo entrenamiento de falta de sinceridad, que ahora se ruborizarán, al recorrer estas palabras, con conciencia de la oscura naturaleza de ese pedestal comprado sobre el cual se apoyan, que ahora temblarán al pensar en la debilidad del aliento que será suficiente para hacerlo volar de debajo de sus pies. Con la ayuda de una voluntad entusiasta, nosotros mismos podemos derribarlos. No hay en toda la cristiandad un individuo decente que no nos aplaudiría por hacerlo.

En nuestro plan general vislumbramos dificultades que vencer, no obstante, estamos preparados, puesto que nos hemos resuelto a vencerlas. Por ejemplo, a través de una larga resistencia, ha sido subyugada la mente popular (al menos en cuanto podemos considerar que la mente popular se refleja en las letras efímeras) por un sistema laudatorio que hemos desaprobado, o sea que, lo que en su esencia es un vicio, ha sido dotado con la apariencia de una virtud y recibido como tal. La Antigüedad, como es habitual, ha prestado un cierto grado de especiosidad aun a lo absurdo. De manera que nos hemos inflado de manera continua, hasta llegar a considerar esta jactancia un deber y el lenguaje llano una negligencia. Hemos persistido a través del hábito en aquello que comenzó como un grosero error. Habiendo adoptado, en los primeros tiempos de nuestra literatura, la insostenible idea de que esta literatura, como un todo, podía progresar con una aprobación indiscriminada otorgada al mero esfuerzo, habiendo adoptado esta idea, decimos, sin prestar atención al hecho obvio de que elogiar todo era amargo y una censura negativa para aquellos pocos merecedores de encomio, y que la única tendencia del sistema de aliento sería alentar la insensatez –continuamos con nuestras detestables prácticas por la indolencia de la costumbre– aun cuando, en nuestra arrogancia nacional, repudiamos con indignación la existencia actual de la supuesta necesidad de patronazgo y protección, en la que se originó nuestra conducta. En una palabra, la prensa, a través del país, no ha tenido vergüenza de ponerse en contra de los pocos valientes intentos de independencia que, de tanto en tanto, se han levantado contra el orden establecido. Y si en uno, o quizá dos casos aislados, el espíritu de la austera verdad, impulsado por un talento superior y sostenido por una voluntad inquebrantable, no había podido ser así degradado, entonces, sin dilación, las chicanas privadas se ponían en acción, entonces aquellos que se consideraban dañados por la severidad de la crítica (y que lo eran, si el justo desprecio de todo hombre de genio es un daño) recurrían a las artes del más virulento ultraje, a calumnias de autor inidentificable, de un carácter tan escandaloso e *indecoroso* que, en tanto las mentes sensitivas así atacadas se hundían por un breve período bajo su influencia, el monstruoso absurdo de las calumnias mismas

impedía la posibilidad (como los miserables asesinos habían anticipado), aun del más mínimo esfuerzo de réplica. Decimos que estas cosas se hacían mientras la prensa en general era testigo de ellas y, con plena comprensión del daño perpetrado, no decía nada contra el mal. La idea se había difundido ampliamente –poco a poco se había transformado en tolerancia– de modo que los ataques, por muy justos que fueran, contra una reputación literaria obtenida de cualquier manera –por muy insostenible que fuera– eran vengadas por la más baja e infundada calumnia de fama personal. ¿Pero es ésta una época –es éste un día– en que sea necesario siquiera referirse a tales consideraciones, como que el libro del autor es propiedad del público y que la publicación del libro es arrojar el guante al crítico, cuyo deber es el más simple, ni siquiera el deber de aprobación, o de censura, o de silencio, según su voluntad, sino a merced de los sentimientos y opiniones que derivan del propio autor, a través del medio de sus palabras escritas y publicadas? La verdadera crítica es el reflejo de la cosa criticada sobre el espíritu del crítico.

No hay error alguno más enemigo de los intereses reales de la literatura, que suponer que dichos intereses exigen una supresión, en grado alguno, de los sentimientos –ya sean de admiración entusiasta, de ridículo, de desprecio o de disgusto– que el público experimenta sólo respecto de las páginas ante él, por el censor público de un libro reconocidamente expuesto a la inspección del público. Se circunscribe y no debe circunscribirse por límite alguno, excepto los del libro mismo. Que no debe adoptar una actitud personal es, por supuesto, un punto perfectamente comprendido como para requerir comentarios. Debe olvidarse de que el autor tiene una existencia aparte de su autoría. Este olvido y las leyes del arte crítico son sus únicos límites. Sin embargo, aun hoy en día se encuentran hombres que sostienen que todo sarcasmo es inadmisible, que su uso es una parcialidad personal, aun cuando se lo dirige estrictamente sólo al texto, que la tarea del crítico es, para resumir, reprimir todo impulso (excepto, tal vez, cuando ese impulso está dirigido a favor del autor reseñado) y presentar una imagen falsa, por ser atemperada, de la impresión recibida de lo que ha leído. Tales pensadores, sin embargo, o más bien tales individuos no culpables de pensamiento, son por lo general quienes más deben temer los efectos de la investigación que derribarían. Para algunas personas, a las que por cierto conocemos como las que protestan más ruidosamente, la cuestión es un asunto torpemente unilateral. Sin ser satíricos, se prestan muy bien a ser sujetos de sátira. No son ellos mismos Arquílocos. Tienen pocas pretensiones al αχλυς ος τριν ετηεν. Pero no tenemos nada que hacer con sus peculiaridades. No podemos incomodarnos atendiendo a sus débiles capacidades para la acción o la pasión. Nos negamos positivamente a comprometernos con el egoísmo de sus afirmaciones infundadas e infundables.

En el intento de obtener información definida acerca de la totalidad de una sección de nuestra literatura, y especialmente respecto de la novela, el simple lector general, o el extranjero, en vano pasarán de los diarios más frívolos a los más densos. No es nuestra intención aquí detenernos en la deficiencia radical, clásica y sistemática de nuestras revistas. A favor de estos melancólicos panfletos, puede decirse que contienen, de vez en cuando, un buen ensayo de *omnibus rebus et quibusdam aliis*, que pueden hojearse sin consecuencias decididamente somníferas en cualquier período no posterior a la cena. Pero es inútil esperar críticas de periódicos llamados "revistas", que nunca "hacen críticas"[6], como *lucus* es *lucus a non lucendo.* Además, todos saben, o deberían saber, que estos libros tienden tristemente a la palabrería. Es parte de su naturaleza, una cuestión de fe. A nadie le interesan. Nadie presta atención a sus procedimientos. Aman las generalidades y rara vez son particulares. El crítico veterano tiene ideas propias, y no las abandona fácilmente. Su ingenio reside en su verdad, en un pozo; y siempre es un mundo de molestias levantarla. Es un enemigo jurado de todas las cosas simples y directas. No presta oídos al consejo del gigante Moulineau: "*Belier, mon ami commencez au commencement*[*****]." O bien salta enseguida al centro de su asunto, o entra por la puerta de atrás, o se acerca sigilosamente a él con el andar de un cangrejo. Ningún otro tipo de enfoque tiene el aire de suficiente profundidad. Cuando ya ha penetrado lo suficiente, sin embargo, rara vez logra ver el camino de salida. Se encandila con el centelleo de su propia sabiduría. Una película cubre sus ojos. ηχηιντις ιαμβοι. Cansado de reírse de sus gracias, o atemorizado al ver sus tropiezos, el lector por fin lo encierra en el libro. "Qué canción cantaban las sirenas", dice sir Thomas Browne, "o qué nombre adoptó Aquiles cuando se ocultó entre las mujeres, aunque preguntas enigmáticas no están más allá de toda conjetura", pero pensamos que, nueve veces sobre diez, le plantearía a sir Thomas Brown, apoyado por Aquiles y todo el sistema del paganismo, la cuestión de cuál es el objeto de las extrañas maniobras circumgiratorias de un crítico literario normal.

En cumplimiento de nuestro fin, ya enunciado, intentaremos, al menos, ser claros. No rechazaremos las ventajas manifiestas del método. Se nos perdonará por proceder como si tales cosas como críticas previas *no existieran.* Nuestro deseo es, especialmente, grabar en la mente del lector la mayor impresión de la honestidad de nuestras opiniones, una opinión derivable de la evidencia inter-

[6] Juego de palabras en inglés con el sustantivo "review" (revista) y el verbo "review" (hacer una crítica o reseña). [*N. del T.*]

[*****] Amigomío, comience por el principio. (N. del E.)

na proporcionada por estas mismas opiniones. Pondremos de manifiesto que no tememos a ningún hombre ni grupo de hombres; pero no queremos que se suponga, ni siquiera por un momento, que nos proponemos ocuparnos en absoluto de la lengua de esa región donde, Addison nos asegura, "venden el mejor pescado y hablan el inglés más simple".

En el próximo artículo sobre este asunto comentaremos las novelas de Charles Brockden Brown. La serie entera de los trabajos puede extenderse hasta cierto punto, pero este es un mal necesario. Puede también suceder que algunos de aquellos con quienes tenemos relaciones en términos de una honesta amistad social, caigan bajo la prohibición, y otros, cuyas contribuciones a las páginas de esta revista los presenten en la luz de asistentes, y en consecuencia parezcan elevarse sobre las sanas investigaciones de imparcialidad crítica, puedan acusarnos de una falta de urbanidad y reconocimiento literario en la discusión de sus más serias tareas en el espíritu de la estricta verdad. El lector que haya prestado atención a una recorrida de nuestros comentarios precedentes comprenderá los principios que nos guían en todos esos casos, y no podemos sino decir a quienes puedan estar directamente interesados, que no alteramos nuestra favorable impresión del *hombre* mientras que es nuestro deber exponer las faltas del *autor*.

A nuestros colaboradores en la prensa ofrecemos los resultados de nuestras investigaciones, no menos que a nuestros lectores. Les pedimos una franca consideración y un veredicto imparcial. Si nos encuentran atrincherados en merecidos derechos e invadiendo reputaciones meritorias (porque en modo alguno atribuimos a nuestras opiniones estar libres de errores; por el contrario, en muchos casos hemos recogido sanos consejos y opiniones más justas de la censura de nuestros hermanos profesionales). Esperamos que se nos contradiga y agradeceremos a nuestros censores por poner en evidencia nuestros errores. Si lo juicios que de tanto en tanto expresaremos, están de acuerdo con las opiniones vertidas sobre los mismos temas por nuestros contemporáneos, confiamos en recibir el beneficio resultante de una tal similitud de opinión crítica. Siendo honestos en nuestros fines, los errores que puedan marcar nuestro progreso serán meramente errores de juicio; para comenzar, no permitiremos que prejuicios personales nos desvíen y, en consecuencia, lo que *nuestros* críticos consideren objetable en nuestras censuras, espero que les hagan la justicia de creer que las cuestiones en que encontraron dichas excepciones no tuvieron su origen en ninguna objeción preestablecida al autor personalmente.

Al concedernos las ventajas de la posición que hemos reclamado, nuestros lectores, sean profesionales o privados, estarán todos en mejor posición para apreciar los buenos o malos resultados de nuestro trabajo.

Artículo XII — La poesía norteamericana*

["American Poetry", de *The Aristidean*, noviembre de 1845.]

Que no somos un pueblo poético ha sido afirmado tan a menudo y tan rotundamente, tanto en nuestro país como en el exterior, que la calumnia, por la mera fuerza de la repetición, ha llegado a ser aceptada como verdad. Sin embargo, nada puede estar más lejos de ello. El error es sólo un corolario del viejo dogma de que las capacidades de cálculo están reñidas con las ideales; mientras que, de hecho, puede demostrarse que las dos divisiones de la facultad mental nunca han de encontrarse perfectamente aparte. El orden más elevado del intelecto imaginativo es siempre preeminentemente matemático, o analítico, y la conversa de esta proposición es igualmente verdadera.

La idiosincrasia de nuestra posición política ha impulsado muy tempranamente a la acción todo el talento práctico que poseíamos. Aun en nuestra infancia nacional pusimos en evidencia un grado de habilidad utilitaria, que fue humillante para la destreza madura de nuestros antepasados. Mientras todavía nos llevaban en andador, demostramos ser expertos en todas las artes y las ciencias que promueven la comodidad del animal humano. Pero el campo de ejercicios y de las distinciones correspondientes, han sido considerados como nuestra elección deliberada. Nuestras necesidades han sido erróneamente tomadas como nuestras propensiones. Habiéndonos visto obligados a construir ferrocarriles, se ha considerado imposible que pudiésemos componer poesía. Porque nos convino construir en primer lugar una locomotora, se ha negado que fuésemos capaces de componer una épica. Porque no fuimos todos Homeros al principio, se ha dado desdeñosamente por sentado que finalmente todos seremos Jeremy Benthams.

* [Gran parte de este texto es una repetición del ensayo de Poe "*American Novel Writing*" tomado del *Literary Examiner and Western Review*, de 1839]

Pero esto es la más absoluta insensatez. Los principios del sentido poético yacen en lo profundo de la naturaleza inmortal del hombre y tienen poco que ver con las circunstancias mundanas que lo rodean. El poeta en Arcadia, sigue siendo poeta en Kamchadka. Una idéntica corriente sajona anima el corazón británico y el norteamericano; no puede ninguna condición social, política, moral o física hacer más que reprimir momentáneamente los impulsos que arden en nuestros pechos tan fogosamente como en los de nuestros progenitores.

Quienes han tomado más cuidadosa nota de nuestra literatura durante los últimos diez o doce años, estarán muy dispuestos a admitir que *somos* un pueblo poético; y en ningún respecto se pone este hecho más notablemente en evidencia que en el entusiasmo con que nosotros mismos buscamos información acerca de nuestra poesía y nuestros poetas. Pero, por desgracia, buscamos lo que no es fácil de encontrar. Un panorama distinto, conexo, y especialmente *comparativo* de nuestra literatura poética ha sido por mucho tiempo un *desideratum*. ¿Pero cómo, o dónde, podemos proveerlo? ¿Lo reuniremos por nuestra propia cuenta, por pedazos, de las columnas de la efímera prensa? ¿Buscaremos al azar unas cuantas bien establecidas y honestas opiniones? La idea es absurda. El carácter corrupto de nuestra crítica corriente se ha hecho notorio. Sus poderes han sido abatidos por su propio brazo. La relación entre crítico y editor, como hoy en día se da casi universalmente, comprende el pago y embolso del chantaje, como precio de la simple abstención [silencio]; en un sistema directo de mísero y despreciable soborno, adecuadamente llamado así, un sistema aún más dañino que el anterior para el verdadero interés del público, y más degradante para los compradores y vendedores de buena fe, debido al carácter más positivo del servicio aquí rendido, por la consideración recibida.

La idea de cualquier negación de nuestras afirmaciones sobre este tema nos provoca una sonrisa; son vergonzosamente verdaderas. Respecto de la acusación de corrupción general, han de señalarse, sin duda, algunas nobles excepciones. Hay, por cierto, algunos editores que, manteniendo una total independencia, no recibirán en absoluto libros de empresas editoriales, o los recibirán con el perfecto entendimiento por parte de estas últimas, de que se harán *críticas* imparciales. Pero estos casos han sido siempre insuficientes para tener mucho efecto sobre la desconfianza popular –una desconfianza aumentada por la revelación, no hace mucho tiempo, de las maquinaciones de *coteries* en Boston, que, a pedido de importantes libreros, armaron, según era requerido de tiempo en tiempo, una opinión seudopública al por mayor, para beneficio de cualquier pequeño parásito del grupo, o insignificante protector de la firma. A duras penas esperamos ser creídos; pero el sistema de encomio exagerado llegó alguna vez a un grado tan alto de arrogancia metódica, que ciertas empresas editoras en la ciudad aludida no tuvieron escrúpulos en tener a mano un

surtido de notas elogiosas, preparadas por sus empleados y enviarlas a los múltiples periódicos dentro de su radio de influencia, *incorporadas dentro de las solapas del libro.* La grosería de estos viles intentos no ha escapado, sin embargo, a la censura indignada de la parte más honorable de la prensa. Es poco probable que se intente nuevamente tretas como éstas; y aclamamos estos síntomas de inquietud bajo el yugo de una ignorancia y charlatanería desprovistas de principios –fuertes sólo en combinación– como un heraldo de una era mejor para los intereses del mérito real y de la literatura nacional en general.

Se ha convertido, por cierto, en el simple deber de cada individuo relacionado con la prensa, otorgar con entusiasmo cualquier influencia que posea a la buena causa de la integridad y la Verdad. Los resultados que así se obtengan se apreciarán como dignos de su más estrecha atención y sus mejores esfuerzos. De este modo, desaprobaremos todas las conspiraciones para inducir fatuidad en la consideración pública, a expensas de todo hombre de talento que no sea miembro de una *clique* en el poder. Podemos llegar aun, con el tiempo, a ese punto deseable desde el cual pueda obtenerse una visión distinta de nuestros hombres de letras, y sus respectivas pretensiones reguladas por el criterio de una simple, rigurosa y sustentable crítica. Que sus varias posiciones estén propiamente establecidas –que los puestos que un gran número de ellos ocupan actualmente, sean mantenidos por una decisión mejor que la de la chicana sobre la que hemos comentado– no sean afirmados por nadie excepto los más ignorantes, o los partidos que se sienten con mejor derecho a mantener interés en la "vieja, buena condición de las cosas". No hay dos cuestiones que sean más radicalmente diferentes que la reputación de algunos de nuestros *littérateurs* prominentes, en cuanto obtenidas de la boca de la gente –que las extrae de los parágrafos de los periódicos– y la misma reputación en cuanto deducida de la evaluación privada de hombres inteligentes y educados. No proponemos este hecho como un descubrimiento nuevo. En verdad, por el contrario, es tema, y lo ha sido por mucho tiempo, de agudos comentarios y regocijo cotidianos.

¿Por qué no? Ciertamente pocas cosas pueden ser más ridículas que el carácter general y las presunciones de las notas críticas corrientes sobre nuevos libros. Un editor rústico, a veces sin la sombra de los talentos más comunes –siempre sin tiempo, a menudo sin cerebro– no vacila en dar a entender al mundo que tiene la costumbre *cotidiana* de leer críticamente y decidir acerca de un mar de publicaciones, habiendo posiblemente recorrido una décima parte de sus páginas preliminares –tres cuartas partes de cuyo contenido serían chino para sus más desesperados esfuerzos de comprensión– y cuya entera masa y cantidad, como podría demostrarse matemáticamente, sería suficiente

para ocupar, en una rápida leída, la atención de diez o veinte lectores durante un mes. Lo que falta de plausibilidad, sin embargo, lo compensa con servilismo, lo que le falta de tiempo, lo compensa con temple. Es el hombre más fácil de contentar en el mundo. Admira todo, desde el gran diccionario de Noah Webster, hasta la última edición diamante de Tom Thumb. Por cierto, su única dificultad es encontrar la manera de expresar su placer. Cada panfleto es un milagro, cada libro en cartoné marca una época en las letras. Sus frases, por tanto, se hacen más grandes cada día; y si no fuera por hablar "Harrison Ainsworth" lo podríamos llamar un "pez gordo".

No obstante, en el intento de obtener información definida sobre cualquier parte de nuestra literatura, el lector general, o el extranjero, pasará en vano de las revistas más livianas a las más densas. Pero no es nuestra intención aquí detenernos en nuestras revistas. Sin duda, una de las mejores de ellas fue *Arcturus*. Fue editada por caballeros de buen gusto, de gran talento y de un vasto conocimiento literario. Tenemos una elevada opinión de la honestidad de *Arcturus*, pero lo que aun *ella* hizo, o tuvo la probabilidad de hacer, respecto de la crítica sensata, puede extraerse de un pasaje de uno de los escritos elaborados de uno de sus colaboradores. Dice así:

> "Pero *actualmente*, la crítica tiene un alcance más amplio y un interés universal. Descarta errores gramaticales y deja en manos del corrector de pruebas una rima imperfecta o una falsa cantidad. Se ocupa *actualmente* del núcleo del tema y del propósito del autor. Es una prueba de opinión. Puede muy bien solicitarse una buena crítica, pues es el tipo de literatura del presente. Una crítica, *actualmente*, incluye todas las formas de literatura, excepto, quizá, la imaginativa y la estrictamente dramática. Es un ensayo, un sermón, una oración, un capítulo de historia, una especulación filosófica, un poema en prosa, el arte de la novela, un diálogo. Admite humor, patetismo, los sentimientos personales de la autobiografía, los puntos de vista más amplios de la política del gobierno. Como la balada y la épica eran las producciones de la época de Homero, la crítica [literaria] es el desarrollo nativo característico del siglo XIX."

Debemos disentir de casi todo lo que aquí se dice. La clase de reseña que se designa como "el desarrollo característico del siglo XIX", es sólo el desarrollo de los últimos veinte o treinta años en Gran Bretaña. Las reseñas francesas, por ejemplo, que nos son anónimas, conservan el espíritu *único* de la auténtica crítica. ¿Y qué hemos de decir de los alemanes?, ¿Qué de Winklemann?, de Schelling?, de Goethe, de Augustus William?, y de Frederick Schlegel?, que sus magníficas *critiques raisonnées* no difieren en principio en absoluto de las

de Johnson, de Addison y de Blair, pues los principios de estos artistas no se agotarán hasta que la Naturaleza misma caduque, pero sólo en su más cuidadosa elaboración, su mayor minuciosidad, su más profundo análisis y aplicación de los principios mismos. Decir que una crítica debería ser actualmente diferente en espíritu de la crítica en cualquier período anterior, es insinuar una carga de variabilidad en leyes que no pueden variar –las leyes del corazón y el intelecto del hombre– pues éstas son las únicas bases sobre las cuales está establecido el auténtico arte crítico. Y este arte ahora, no más que en la época de la Dunciada, puede, sin descuidar su deber, "desartar errores de gramática" o "dejar en manos del corrector de pruebas rimas imperfectas". Y todo aquello que *Arcturus* sostiene que es una crítica, es todo lo que nosotros sostenemos enérgicamente que no lo es. Pensamos que la crítica no es un ensayo, ni un sermón, ni una oración, ni un capítulo de historia, ni una especulación filosófica, ni un poema en prosa, ni una novela de arte, ni un diálogo. De hecho, no puede ser otra cosa en el mundo que una crítica. Pero si fuera todo lo que *Arcturus* imagina, no es muy claro por qué no podría ser igualmente "imaginativa" o dramática, un romance, o un melodrama, o ambos. No puede dudarse de que sería una farsa.

Es contra este frenético espíritu de generalización que protestamos. Tenemos una palabra, "crítica", cuyo significado es suficientemente distinto, al menos a través de un uso prolongado y tenemos un arte de gran importancia y un límite claramente acotado, lo que se comprende suficientemente que esta palabra representa. De esa ciencia abarcadora a la que el corresponsal de *Arcturus* alude tan elocuentemente, y sobre la que se nos instruye que es cualquier cosa y todo al mismo tiempo, de esta ciencia peculiar no estamos especialmente bien calificados para hablar; pero debemos objetar a la apropiación para ella de un término al que nosotros, en común con la gran mayoría de la humanidad, nos hemos habituado a asignar una cierta y bien determinada idea. ¿No existe otra palabra que "crítica", que pueda servir a los fines propuestos. ¿Hay alguna objeción a orfismo, o dialismo, o alcottismo, o cualquier otro compuesto frecuente que indique confusión más confusa?

Pero las herejías críticas como ésta son sólo una expresión suavizada, o una reflexión, de la predominante "jerga del momento". Por "jerga vigente del momento" queremos significar la repugnante práctica de asumir los aires de un búho e intentar parecer milagrosamente sabios; la afectación de segunda vista, una especie de presciencia extática, de un intenso cambio de penetración en toda clase de misterios, especialmente psicológicos; una afectación órfica, de avestruz que oculta su cabeza en tonterías y, no viendo nada, se imagina que su absurda carcasa no es un objeto visible de mofa para el mundo en general; una afectación particularmente de moda ahora, entre un grupo de miserables

lunáticos en Boston, una camarilla de lastimosos zoquetes murmurando parábolas y jurando por Carlyle, con una mirada impúdica en un ojo y una masa de pelo lacrimógeno pegada cuidadosamente en el otro, un conjunto de bebés chupándose el dedo e idiotas, que no podían hacer nada mejor para su propio consuelo y el de la comunidad, que exhalar el excesivamente pequeño budín que imaginan que es su cerebro.

Imaginemos, a modo de ejemplificación, uno de esos caballeros reseñando –como él lo llama– el *Paradise Lost*. Su discurso sería así:

> "El *Paradise Lost* es la fervorosa efusión de la unidad del hombre psicológico. Tiene la individualidad de la auténtica singularidad. *No* debe ser considerado como un poema, sino como una *obra*, como una Teogonía múltiple, como una manifestación de Los trabajos y los días. Es el ala para el Progreso, una rueda en el Movimiento que se mueve siempre y va siempre, un espejo de autoinspección, sostenido en alto por el Profeta de la Época esencial, de la Época en *esse*, por los Profetas de las Épocas posibles, en *posse*. Saludaremos a un hermano en el trabajo."

De las meras *opiniones* de los asnos que así se jactan –de sus meros dogmas y doctrinas literarias, estéticas y que sé yo que más– sabemos poco y, por nuestro honor, querríamos saber menos. Ocupados, quiméricamente, en su gran obra de un progreso que nunca progresa, damos por sentado, también, que les importa igualmente poco acerca del nuestro. Pero cualesquiera que sean las opiniones de esta gente, por muy portentosa que sea la "IDEA" que por tanto tiempo han estado amenazando con "desarrollar"–no obstante pensamos claramente que toman un camino con muchos rodeos para ese desarrollo. El uso del lenguaje es para promulgar el pensamiento. Si un hombre, o un VIDENTE, o cualquier otra cosa que elija llamarse, mientras el resto del mundo lo llama asno –si tiene alguna idea que él mismo no entiende, lo menos que puede hacer es no decir nada acerca de ella; porque, por supuesto, no puede tener esperanzas de que lo que él, el "vidente", no puede entender, sea comprendido por la masa común de la humanidad; pero si tiene una idea realmente inteligible para él y si realmente quiere hacerla inteligible a otros, entonces consideramos indiscutible que debe emplear los giros del lenguaje que mejor se adapten para promover sus fines. Debe hablarle a la gente en el lenguaje corriente que ésta emplea. Debe ordenar las palabras del modo como se las usa habitualmente, en un orden en el que estamos acostumbrados a verlas ordenadas. Pero a todo esto, el órfico responde así: "soy un "vidente", mi idea –la idea que la Providencia me ha encomendado especialmente desarrollar– es tan vasta, tan nueva, que las palabras comunes, en su orden común, serán insuficientes para su adecuado desarrollo". Totalmente verdadero. Concedemos la

vastedad de la "idea" en cuestión. Pero entonces, si el lenguaje corriente no basta –el lenguaje corriente que los hombres entienden– será insuficiente *à fortiori* ese lenguaje desmedido que ningún hombre ha comprendido jamás y que un mandril bien educado se ruborizaría si se lo acusase de comprenderlo. El "vidente", por lo tanto, no tiene otro recurso que complacer a la humanidad no hablando, y aceptar que su "idea" permanezca silenciosamente sin desarrollar, hasta que algún modo mesmeriano de intercomunicación sea inventado, por el cual los diametralmente opuestos cerebros del "vidente" y de un hombre con sentido común san puestos en el necesario *rapport*. Entretanto, preguntamos "honestamente" si el pan con manteca es la vasta "idea" en cuestión –si el pan con manteca es acaso una porción de esta vasta "idea"– pues hemos observado a menudo que cuando un "vidente" tiene que hablar aun de algo tan común como el pan con manteca, no puede ser inducido a mencionarlo directamente. Dirá, si prefieren, cualquier cosa y todas las cosas, excepto pan con manteca. Consentirá a sugerir una torta de alforfón. Puede hasta conformarlos al punto de insinuar una papilla de harina de avena, pero si se trata realmente de pan con manteca, jamás hemos encontrado un caballero de esta singular escuela que pudiese pronunciar las tres palabras individuales: pan con manteca.

Y en cuanto a nuestros periódicos, ¿qué hemos de decir de la ayuda que acostumbran proporcionarnos en la investigación de las condiciones de nuestra literatura poética? En ellos los artículos son anónimos ¿Quién los escribe? ¿Quién los hace escribir? ¿Quién sino un tonto podría depositar su fe en *tiradas* que pueden ser el resultado de una hostilidad personal, o en panegíricos, que nueve veces sobre diez, pueden estar a cargo, directa o indirectamente, del propio autor? Es algo a favor de estos melancólicos panfletos, que contienen, de tanto en tanto, un buen ensayo de *omnibus rebus et quibusdam aliis*, que puede ser investigado sin consecuencias decididamente somníferas, en cualquier momento no inmediatamente posterior a la cena. Pero es inútil esperar críticas de periódicos llamados Revistas, que nunca reseñan como *lucus* es *lucus* a *non lucendo*. Además, todos saben, o deberían saber, que estos libros tienden tristemente a la verborragia. Es parte de su naturaleza, una condición de su ser, un punto de su fe. Un reseñador veterano ama la seguridad de las generalidades. Por tanto, rara vez entra en lo particular. "Palabras, palabras, palabras," son el secreto de su fuerza. Tiene una o dos ideas propias y es a la vez cauto y exigente para revelarlas. Su ingenio reside, con su verdad, en un pozo y siempre es un gran esfuerzo extraerlas. Es un enemigo jurado de todas las cosas simples y directas. No presta oídos al consejo del gigante Moulineau: "*Belier, mon ami, commencez au commencement* –Carnero [Aries], amigo, comience al principio." O bien salta enseguida al centro de su tema, o se cuela por la puerta de atrás, o se contorsiona con el andar de un cangrejo; ningún

otro enfoque tiene suficiente aire de profundidad. Cuando está bien adentro, sin embargo, se encandila con el centelleo de su propia sabiduría y rara vez logra salir. Cansado de reírse de sus gracias, o asustado de sus tropiezos, el lector finalmente lo encierra en su libro. "Qué canciones cantaron las Sirenas," dice sir Thomas Browne, "o qué nombre adoptó Aquiles cuando se ocultó entre las mujeres, aunque las preguntas enigmáticas no están más allá de toda conjetura", pero intrigaría a sir Thomas, secundado por Aquiles y todas las Sirenas en el Reino Pagano, decir, en nueve de cada diez casos, cuál es la finalidad de un reseñador de revista.

Pero si las opiniones promulgadas por nuestras revistas y por la prensa en general, fuesen tomadas, en su maravilloso conjunto, como una prueba de lo que es en absoluto la literatura norteamericana –y puede decirse que en general se las considera realmente así– descubriremos que somos el más envidiable grupo de personas sobre la superficie de la Tierra. Nuestros buenos escritores son legión. Nuestra atmósfera misma tiene el aroma del genio y nosotros, nuestra nación, somos un satisfecho camaleón que ha engordado inhalándolo. Somos *teretes et rotundi*, envueltos en excelencia. Todos nuestros poetas son Milton, ni "mudos ni vergonzosos", todas nuestras poetisas son "Hemane norteamericanas", ni vale la pena negar que todos nuestros novelistas son o bien grandes Desconocidos o grandes Conocidos y que todo el que escribe en cualquier posible o imposible género de literatura es el admirable Crichton, o por lo menos el fantasma del admirable Crichton. Estamos, pues, en una condición gloriosa y seguiremos así hasta que nos veamos forzados a devolver nuestros etéreos honores. En verdad, hay algún peligro de que interfieran los celos del Viejo Mundo. No puede someterse por mucho tiempo a ese escandaloso monopolio de "toda la decencia y todo el talento en que los caballeros de la prensa nos dan tan indudable confianza de que estamos laboriosamente ocupados".

Pero nos indignamos con nosotros mismos por el tono bromista de nuestras observaciones sobre este tema. La predominancia del espíritu de jactancia es un tema mucho más para disgusto que para diversión. Su carácter vigoroso, si bien dogmático –su audaz, insustentado, y sin embargo autosuficiente y general encomio– se está convirtiendo, cada vez más, en un insulto para el sentido común de la comunidad. A pesar de ser esencialmente trivial, se ha convertido en instrumento de la más grosera injuria, en su elevación de la imbecilidad, para insulto manifiesto, para la ruina total del mérito genuino. ¿Existe algún hombre de buenos sentimientos y entendimiento ordinario, existe un solo individuo que lea estos comentarios, que no sienta un estremecimiento de amarga indignación, aparte de cualquier sentimiento de regocijo, cuando evoca caso tras caso de la más pura, de la más inadulterada charlatanería en las letras,

que ha alcanzado un puesto elevado en la estima aparentemente popular, y que todavía lo mantenga, por el solo medio de una jactanciosa arrogancia, o de un activo y tortuoso engreimiento, o el más descarado plagio, o aun por la mera enormidad de sus presunciones, presunciones a las que no sólo no se opone la prensa en general sino que las apoya absolutamente, es decir, *las apoya* en proporción al clamor vociferante con que se las proclama, en concordancia exacta con su total infamia e insustentabilidad?

Tan firme, a través de una larga resistencia, ha sido el dominio ejercido sobre la mente popular –al menos en la medida en que podemos considerar a la mente popular reflejada en letras efímeras– por el sistema laudatorio que hemos desaprobado, que lo que es, en esencia, un vicio, ha sido dotado con la apariencia y recibido como una virtud. La antigüedad, como de costumbre, ha prestado un cierto grado de excelencia, aun a lo absurdo. Tan continuamente nos hemos jactado, que hemos finalmente llegado a pensar que la jactancia es el deber y la expresión llana la negligencia. Persistimos por la costumbre lo que comenzamos por un error grosero. Habiendo adoptado, en los primeros tiempos de nuestra literatura, la insostenible idea de que esta literatura, como un todo, podía ser promovida por una aprobación indiscriminada de cada uno de sus esfuerzos; habiendo adoptado esta idea, sin atender al hecho obvio de que la alabanza de *todo* es un amarga y negativa censura para los pocos realmente merecedores de encomio, y que todo posible resultado del sistema, en cuanto promoción, sería la promoción de la insensatez, ahora continuamos contra nuestras viles prácticas, por la debilidad de la costumbre, aun cuando, en nuestra vanidad nacional, repudiamos esa necesidad de patronazgo y protección, en la que se originó nuestra conducta. En una palabra, la prensa a través del país no se ha avergonzado de tomar la delantera contra los pocos audaces intentos de independencia que se han hecho, de tanto en tanto, frente al orden imperante de las cosas. Y si, en uno o dos casos aislados, el espíritu de la austera Verdad, sostenida por una Voluntad inquebrantable, no podía ser abatida de ese modo, entonces, sin dilación, las chicanas se ponían en acción, y entonces, aquellos que consideraban que habían sido dañados por la severidad de la crítica, y que *lo habían sido*, si el justo desprecio de todo hombre ingenioso es dañino, recurrían a artes y acciones de la más virulenta indignidad, a calumnias de origen indetectable, a asesinatos despiadados en la oscuridad. Decimos que *tales cosas se hacían*, mientras la prensa permanecía impávida y con total comprensión del mal perpetrado, no hablaba contra él. La idea se había divulgado, se había transformado, poco a poco, en tolerancia, los ataques, sin embargo, por muy justos que fueran, contra una reputación literaria a veces a pesar de todo adquirida, a pesar de todo insostenible, eran convenientemente vengados por la más baja e infundada calumnia de su fama por

sonal. ¿Pero es ésta un época –un día– en que pueda ser necesario referirse aún a tales consideraciones como que el libro del autor es propiedad del público y que la publicación del libro significa arrojar el guante al crítico –al crítico cuyo deber es el más obvio– el deber, no de aprobación ni de censura, ni siquiera de silencio por propia voluntad, sino al imperio de los sentimientos –ya sea de admiración, ya sea de burla o desprecio– provenientes del propio autor, a través de sus palabras escritas y publicadas? La verdadera crítica es el reflejo del objeto criticado sobre el espíritu del crítico.

Volviendo, en busca de información justa, a nuestra literatura poética, de los diarios a las revistas mensuales y las trimestrales, apartándonos de ellos desesperadamente, encontramos ciertos libros, que declaran seleccionar o compilar obras de nuestros poetas nativos; y no puede aducirse mejor prueba del interés general que despierta este tema que la que reside en el hecho de que aun estos volúmenes son recibidos por el público con entusiasmo. Encuentran éxito –al menos en las ventas– en épocas en que el mercado literario general se encuentra en un estado de estancamiento. Los *Specimens of American Poetry*, de Kettell, el *Common-Place-Book of American Poetry*, de Cheever, Selección del General Morris, otro de William Cullen Bryant, los *Poets of America*, de Mr. Keese, y *The Poets and Poetry of America*, de Rufus W. Griswold, todos ellos han sido ampliamente difundidos, y *vendidos*. En cierta medida, ciertamente, debemos considerar su éxito como una cuestión de personalidades. Cada uno de los individuos honrado con un nicho en la memoria del compilador, está naturalmente ansioso de poseer un ejemplar del libro que así lo honra, y esta ansiedad se extenderá, en algunos casos, a diez o veinte amigos íntimos de los autores compilados; mientras que, por otra parte, los compradores surgirán, en no escaso número, de una clase muy diferente, una clase animada por sentimientos muy diferentes. Queremos decir los omitidos, el vasto grupo de aquellos que, suponiéndose con derecho a ser mencionados, han sido, sin embargo, sin explicación, dejados de lado. Estos últimos compran el infortunado libro, por rutina, con el fin de denigrarlo con la conciencia clara y con tiempo. Pero teniendo en cuenta estas deducciones, tenemos todavía razones para creer que la demanda de libros de la clase en cuestión, debe atribuirse, principalmente, al interés general del asunto discutido.

En cuanto a los dos libros mencionados en *primer* lugar, no ponemos mucho énfasis en *ellos*. Los *Especímenes* Mr. Keetel eran, en nuestra opinión, especímenes de poco más allá de su propio mal gusto. Una gran parte de lo que presentaba al mundo como Poesía Norteamericana –con exclusión de mucho que lo es realmente– eran las composiciones ramplonas de individuos de quienes nadie ha oído ni soñado, excepto el propio Mr. Keetel El *Common-Place-*

Book de Mr. Cheever, tenía, al menos, la ventaja de no desmentir su título, y era excesivamente trivial. La *Selección* del general Morris, era buena en la medida en que no dejaba de cumplir su objeto. Éste no pretendía más que reunir breves extractos individuales de los escritos de todo hombre del país que hubiese obtenido aun la más ligera reputación como poeta. Los extractos, en general, estaban hechos con buen gusto, pero tememos que el proverbial sentimiento bondadoso del general, lo haya inducido a admitir muchas cosas que su juicio desaprobaba. Declaraba gravemente que teníamos más de doscientos poetas en el país. La compilación de Mr. Bryant, que había despertado muchas expectativas, resultó mortificante para sus amigos y unas desilusión para todos, meramente mostrando que el poeta no es, necesariamente, ni un crítico ni un juez imparcial de poesía.

Mr. Keese puso en su tarea, si no la más vigorosa imparcialidad, al menos un gusto decente, un juicio tolerable y un conocimiento mejor del tema del que había distinguido a *algunos* de sus predecesores.

Sin embargo, quedaba mucho por hacer, y en un libro muy extenso. Mr. Griswold ha intentado hacerlo. La base de su compilación son breves notas biográficas y críticas, con selecciones de la obra de ochenta y siente poetas. En un Apéndice, se incluyen especímenes de los escritos de unos sesenta o setenta más, cuyas composiciones han sido o bien demasiado pocas, o en opinión del editor, demasiado *malas*, para hacerlas acreedoras a una atención más particular. A cada uno de estos últimos especímenes, se agregan notas al pie, que contienen un breve resumen bibliográfico, sin ninguna disquisición crítica.

Al decir esto, estamos individualmente en desacuerdo con el compilador de *Poets and Poetry of America* en muchas, en muchísimas de sus evaluaciones comparativas y opiniones generales; estamos meramente sugiriendo algo que, en sí mismo, habría sido obvio sin la *sugerencia*. Rara vez sucede que dos personas cualesquiera estén totalmente de acuerdo en un punto cualquiera. Sería una mera locura imaginar que dos pudiesen coincidir en *todos* los aspectos de un caso, sobre el que existen una multiplicidad de opiniones sobre una multiplicidad de puntos. No hay nadie que, al leer *Poets and Poetry of America* no se sienta tentado, en cientos de casos, a ponerlo a un lado, porque sus prejuicios y parcialidades son, en esos cien ejemplos, totalmente opuestos a los suyos. Si el trabajo, no obstante, hubiese sido el del mejor crítico existente, y esto, sentimos decirlo, Mr. Griswold *no* lo es, habría habido sin embargo estas inevitables discrepancias de opinión, para alarmarnos y contrariarnos, como ahora.

Cuando admitimos, por tanto, que diferimos con el compilador en muchas cosas –en *mucho* de lo que ha afirmado– esta diferencia no dejará de ser tomada en el justo valor de cualquier opinión infundada y meramente individual.

Como tal, es de poco valor. Muy sinceramente, sin embargo, creemos que, como regla general, no nos ha dado, en sus selecciones, las mejores composiciones de los poetas respectivamente mencionados. Como un punto de menor importancia, ha incluido en el Apéndice unos dos o tres que habríamos puesto en el cuerpo del libro. Ha incluido en el cuerpo del libro algunos tres o cuatro que nosotros hubiéramos puesto en el Apéndice. Ha omitido por completo unos cuatro o cinco que nos habríamos sentido tentados de introducir. Por otra parte, no ha mejorado las cosas introduciendo unas cuatro o cinco docenas que no habríamos tenido escrúpulos en tratar con desprecio en varios casos. Se ha hecho pasible, me temo, del cargo de parcialidad, es a menudo tan difícil mantener separados, en el ojo de la mente, nuestras concepciones de la poesía de un amigo, de nuestras impresiones de su buena camaradería. En verdad, la tarea emprendida por Mr. Griswold fue extremadamente dificultosa, y la ha realizado con mucho mérito. Sin embargo, requería cualidades, algunas de las cuales es demasiado afable como para poseerlas. Requería habilidad analítica; una impresión distinta de la naturaleza, los principios y los fines de la poesía; un total desprecio por todo prejuicio contrario a los principios; un sentido poético de lo poético sagacidad en la detección y audacia en la exposición del disvalor; en una palabra, talento y fe; el elevado honor que coloca más cortesía bajo sus pies; la audacia de alabar a un enemigo y el menos usual coraje de condenar a un amigo. No servirá decir que éste es un libro sensato; pero, cualesquiera que sean sus faltas, es el mejor libro de su clase, y la única fuente de la que puede obtenerse un conocimiento distinto y satisfactorio de nuestra literatura poética.

Podríamos escribir mucho más sobre este tema y podríamos atender en detalle a los poetas norteamericanos, pero postergamos estos comentarios hasta otra oportunidad. Ésta será proporcionada muy pronto, no sólo por la próxima aparición de una séptima edición, corregida, del libro de Mr. Griswold; sino de otro volumen, del cual esperamos mucho. Quizás esta última expectativa nos decepcione.

Impresión anastática*

["Anastatic Printing", *Broadway Journal*, 12 de abril de 1845.]

Todos admiten que últimamente se ha producido una invención bastante singular, llamada Impresión anastática, cuya invención puede posiblemente conducir, con el correr del tiempo, a algunos resultados notables, entre los cuales, aquel en el cual se insiste que es la abolición de proceso ordinario de estereotipia: pero esto parece ser todo, al menos en Estados Unidos, de lo que se entiende distintamente del asunto.

"No hay ninguna belleza exquisita", dice Bacon, "sin alguna rareza en las proporciones". El filósofo hacía referencia, aquí, a la belleza en su acepción común, pero el comentario es igualmente aplicable a todas las formas de belleza, es decir, a todo lo que despierta profundo interés en el corazón o el intelecto del hombre. En cada uno de ellos, la rareza –en otras palabras, la novedad– resultará ser el elemento principal; y tan universal es esta ley que no tiene excepción alguna, aun en el caso de este elemento principal mismo. Nada, a menos que sea novedoso *–ni siquiera la novedad misma–* dará origen a una muy intensa emoción en los hombres. Así, el aburrido que viaja con la esperanza de disipar su aburrimiento por la perpetua sucesión de novedades, se sentirá inevitablemente defraudado al final. Recibe la impresión de novedad tan continuamente que finalmente no es novedad recibirla. Y el hombre, en general, del siglo XIX –más precisamente de nuestro período particular de él– se encuentra muy especialmente en la situación del viajero en cuestión. Estamos tan habituados a nuevas invenciones, que ya no obtenemos de la novedad el vivo interés que debería despertar lo nuevo, y ningún ejemplo podría ser aducido más evidentemente para mostrar que la mera importancia de una novedad

* [En noviembre de 1845, Poe imprimió una carta como circular "anastática". El número de copias que Poe imprimió y distribuyó se desconoce, aunque por lo menos cuatro están registradas y tres han sobrevivido.] (N. del E.)

no bastará para atraer a ella la atención universal que encontramos respecto de la invención de la *Impresión Anastática.* No excita la quincuagésima parte de los comentarios provocados por la comparativamente frívola invención de Sennefelder[1]; pero él vivió en los buenos viejos tiempos cuando una novedad era novedosa. Sin embargo, mientras que la litografía abrió el camino para un pasatiempo muy agradable, le tocó a la Impresión anastática revolucionar el mundo.

Por medio de este descubrimiento cualquier cosa escrita, dibujada o impresa puede estereotiparse a sí misma, con perfecta exactitud, en cinco minutos.

Tomemos, por ejemplo, una página de esta revista; suponiendo que sólo un lado de la hoja está impresa. Humedecemos la hoja con un ácido diluido y luego la colocamos entre dos hojas de papel secante, para absorber la humedad superflua. Luego ponemos el lado impreso en contacto con una placa de zinc que está sobre la mesa. El ácido en los espacios entre las letras inmediatamente corroe el zinc, pero el ácido sobre las letras mismas no produce ese efecto, habiendo sido neutralizado por la tinta. Retirando la hoja al cabo de cinco minutos, encontramos una hoja invertida, en ligero relieve, de lo impreso en la página; en otras palabras, tenemos una placa en estereotipo, de la cual podemos imprimir un gran número de facsímiles absolutos de la página impresa original, la cual no había sido dañada en absoluto en el proceso, es decir, podemos todavía producir de ella (o de cualquier impresión de la placa en estereotipo) nuevas placas *ad libitum.* Cualquier grabado, o dibujo a la pluma, o cualquier manuscrito, puede ser estereotipado exactamente de la misma manera.

Los *hechos* de la invención están establecidos. El proceso está funcionando exitosamente tanto en Londres como en París. Hemos visto varios especímenes de impresos hechos a partir de las placas descriptas, y tengo ahora delante de mí una hoja (de la London Art-Union) cubierta de dibujos, manuscritos, letras de imprenta e impresiones de grabados en madera, todos ellos impresos de los estereotipos "Anastáticos" y garantidos por la Art-Union de ser perfectos facsímiles del original.

El proceso puede apenas ser considerado como una nueva invención, y parece ser más bien la modificación y exitosa aplicación de dos o tres principios previamente establecidos: los de grabado, electrografía, litografía, etc. De esto se sigue que será muy dificultoso establecer o mantener un derecho de patente y es probable que los beneficios del proceso pronto se harán conocer al mundo. En cuanto al secreto sólo puede serlo de nombre.

[1] Aloys Senefelder (1771-1834) nacido en Praga, inventor de la litografía. [Poe escribe mal el nombre: con doble "n".]

Que el descubrimiento (si podemos llamarlo así) haya sido hecho, no puede sorprender a ninguna persona pensante, el único asunto que sorprende es que no haya sido hecho hace muchos años. Lo obvio del proceso, sin embargo, no disminuye su importancia en medida alguna. Por cierto, sus resultados inevitables encienden la imaginación y perturban el entendimiento.

Todos percibirán, inmediatamente, que el proceso ordinario de estereotipar será abolido. A través de su proceso ordinario, un editor puede con seguridad mantener los medios de producir una edición tras otra de cualquier obra cuya venta cierta justifique el costo del estereotipado, que es insignificante en comparación con el de recomponer el material. Pero, sin embargo, el costo (de estereotipar) es, positivamente, grande. Además, no siempre puede haber certeza sobre las ventas. Los empresarios se ven a menudo obligados a recomponer obras que no son publicadas en absoluto, porque las ediciones pequeñas no rinden y las ventas anticipadas no garantizarán el costo del estereotipo. Algunas de estas dificultades serán inmediatamente remediadas por la Impresión anastática y serán remediadas en un corto lapso. Un editor sólo necesita imprimir el número de copias exigido por la demanda inmediata. No necesita por cierto imprimir más de una docena, aunque confíe totalmente en su éxito. Conservando una copia, puede, a partir de ella sin ningún costo excepto el del zinc, producir con la rapidez deseada, tantos ejemplares como considere apropiado. Alguna idea de las ventajas así acumuladas, puede deducirse del hecho de que en varios de los depósitos londinenses de publicaciones hay depositada en placas de estereotipo solamente, propiedad por la suma de un millón de libras esterlinas.

El próximo punto de vista sobre el caso, en cuanto a su evidencia, es que, de ser necesario, pueden tomare de cualquier diario o publicación similar cien mil impresiones por hora, o infinitamente más. Pueden ser puestas en funcionamiento tantas prensas como la ocasión lo requiera, por cierto, no puede haber límite al número de ejemplares que pueden producirse, siempre que no tengamos límites al número de imprentas.

La tendencia de todo esto a abaratar la información, a difundir el conocimiento y el entretenimiento y a poner a disposición del público las obras que son más valiosas, pero que circulan menos en razón de su dificultad de venta, es algo que apenas necesita ser sugerido a nadie. Pero tales beneficios son meramente los inmediatos y más obvios, en modo alguno los más importantes.

Por algunos años –tal vez– el fuerte espíritu de convencionalismo –de conservadurismo– inducirá a muchos autores, en general, a recurrir, como es corriente, a los tipos móviles. Un libro impreso, actualmente, es más agradable a la vista, y más legible, que un manuscrito, y por algunos años no se descartará la idea de que este estado de cosas es necesario. Pero gradualmente se

recordará que, mientras el manuscrito fue una *necesidad,* los hombres escribieron de una manera que ningún libro escrito en los tiempos modernos ha superado sus manuscritos, ni en exactitud ni en belleza. Esta consideración llevará al cultivo de un estilo prolijo y distinto de escritura a mano, porque los autores percibirán la inmensa ventaja de entregar sus propios manuscritos directamente al público, sin la costosa interferencias del tipógrafo y la a menudo ruinosa intervención del editor. Todo lo que un hombre de letras tiene que hacer es prestar alguna atención a la legibilidad del manuscrito, ordenar las páginas a su conveniencia y estereotiparlas instantáneamente como han sido ordenadas. Puede intercalar sus propios dibujos, o cualquier otra cosa que se le ocurra a su imaginación, en la certeza de que será impecablemente presentado a sus lectores, con toda la frescura de su concepción original.

Al llegar a este punto nos detiene una consideración de infinita importancia, aunque aparentemente de un carácter confuso. El cultivo de la precisión en los manuscritos, así hecho valer, tenderá con un ímpetu inevitable a toda clase de perfeccionamiento en el *estilo* –más especialmente en cuanto a la concisión y distinción– y esto, a su vez, en un grado aún más perceptible, a la precisión del pensamiento y a la clara disposición del asunto. Hay una muy peculiar y fácilmente inteligible influencia recíproca entre lo escrito y la forma de escribirlo, pero la última tiene la influencia más fuerte de ambas. El efecto más remoto sobre la filosofía en general, que resultará inevitablemente del mejoramiento del estilo y el pensamiento en cuanto a concisión, distinción y precisión, sólo necesita ser sugerido para que se lo conciba.

Como consecuencia de la atención dirigida a la elegancia y la belleza del manuscrito, será revivida la antigua profesión de escriba, proporcionando abundante trabajo a las mujeres, ya que la delicadeza de su modalidad las hace particularmente aptas para tales tareas. La amanuense femenina, por cierto, ocupará muy aproximadamente la posición del actual tipógrafo, cuya labor será desviada forzosamente a otros canales.

Estas consideraciones son de vital importancia, pero todavía hay una más allá de todas ellas. El valor de cada libro es un compuesto de su valor literario y su valor físico o mecánico, como producto del trabajo físico aplicado al material físico. Pero actualmente, este último valor predomina grandemente, aun en las obras de los autores más estimados. Se verá, sin embargo, que la nueva condición de las cosas dará todavía precedencia al valor literario, y es así como los libros llegarán a ser estimados por los hombres pos su valor literario. El opulento caballero que goza de una vida regalada perderá su posición ventajosa de que ahora goza y se verá obligado a inclinarse en términos de igualdad con el pobre diablo del autor. Actualmente, el mundo de las letras es una especie de congreso anómalo, en el que la mayoría de los miembros están

obligados a escuchar en silencio, mientras que toda la elocuencia procede de unos pocos privilegiados. En el nuevo régimen, los más humildes hablarán tan a menudo y tan libremente como los más elevados y estarán seguros de recibir exactamente la cuota de atención que merezca el mérito intrínseco de sus discursos.

De lo que hemos dicho resultará evidente que el descubrimiento de la Impresión anastática no sólo no evitará la necesidad de las leyes de derechos de autor y especialmente de la ley internacional, pero hará dicha necesidad más imperativa y evidente. Se ha mostrado que al disminuir el valor material de un libro, la invención elevará proporcionalmente el valor de su aspecto espiritual, y puesto que es sólo para proteger este último que son necesarias las leyes de derechos de autor, la necesidad de protección será más urgente y obvia que nunca.

Byron y Miss Chaworth

["*Byron and Miss Chaworth*", *Columbian Magazine*, diciembre de 1840.]

"*Les anges*", dice Madame Dudevant, una mujer que intercala muchos sentimientos admirables en medio del caos de la ficción más desvergonzada y absolutamente objetable: "*Les anges ne sont plus pures que le coeur d'un jeune homme qui aime en vérité*". Los ángeles no son más puros que el corazón de un joven que ama con fervor.

La hipérbole es poco menos que verdadera. Sería la verdad misma, si se afirmara del amor de quien es al mismo tiempo joven y poeta. El amor del poeta adolescente es indiscutiblemente el sentimiento humano que está más cerca de realizar nuestros sueños de la refinada voluptuosidad celestial.

En todas las alusiones hechas por el autor de *Childe Harold* a su pasión por Mary Chaworth, corre una vena de ternura y pureza espiritual, que contrasta extrañamente con el carácter groseramente terreno que impregna y desfigura sus poemas de amor corrientes. El Sueño, en el cual se delinean, o al menos se relacionan, los incidentes de su despedida cuando ella está a punto de viajar, nunca han sido superados (por cierto, nunca por él) en su combinación de fervor, delicadeza, veracidad y carácter etéreo que lo subliman y adornan. Por esta razón puede muy bien ponerse en duda si ha escrito nada tan universalmente popular.

Tenemos fuertes razones para creer que su afecto por la dicha "Mary" (en cuyo mero nombre parecía existir para él un "encantamiento") era honesta y perdurable. Hay cientos de pruebas de este hecho, no sólo esparcidas en sus propios poemas y cartas, sino también en las memorias de sus familiares y contemporáneos en general. Pero que *fuese* honesta y perdurable, no contradice en medida alguna la opinión de que era una pasión (si puede llamársela propiamente una pasión) del carácter más absolutamente romántico, misterioso e imaginativo. Había nacido del momento y de la juvenil necesidad de amar, alimentada por las aguas y las colinas y las flores y las estrellas. No tenía una particular relación con la persona, o el carácter, o el afecto recíproco de Mary

Chaworth. Cualquier mujer joven, que no fuese inmediata y positivamente repulsiva, habría despertado su amor, bajo las mismas circunstancias de una comunión temporal e irrestricta. Se encontraban sin restricción ni reserva. Como meros infantes, jugaban juntos; como un niño y una niña leían los mismos libros, cantaban las mismas canciones, o vagaban, tomados de la mano a través de los terrenos de los propiedades vecinas. El resultado no era meramente natural o meramente probable, era tan inevitable como el destino mismo.

Con motivo de una pasión así engendrada, Miss Chaworth (a quien se representa como poseyendo no poca belleza personal y algunos talentos) no podía haber dejado de representar suficientemente bien la encarnación del ideal de la obsesionada fantasía del poeta. Tal vez sea mejor, sin embargo, para el mero romance de los pasajes de amor entre ambos, que su relación se interrumpiera pronto en la vida y nunca fuera retomada ininterrumpidamente en años posteriores. Cualquiera que fuese el calor, la pasión del alma, cualquiera la verdadera naturaleza y esencialidad del romance alcanzados durante la unión juvenil, deben atribuirse enteramente al poeta. Si ella *sintió* en absoluto, fue sólo mientras el magnetismo de la presencia *de él* la obligó a sentir. Si *ella* respondió en absoluto, fue meramente porque la necromancia de *sus* palabras de fuego no podía sino exigir una respuesta. En ausencia, el bardo soportaba fácilmente todas las fantasías que eran la base de su llama, una llama que la ausencia misma servía para mantener ardiente, mientras que el menos ideal pero al mismo tiempo menos realmente sustancial afecto de su dama, perecían totalmente y en el acto, a través de la misma falta del elemento que los había hecho surgir. Para ella, él no era, en resumen, ni poco atractivo ni innoble, pero en cierto modo un joven corpulento, algo excéntrico y más bien desvalido. Ella era para él la Egeria de sus sueños, la Venus Afrodita que surgía, con hermosura plena y sobrenatural, de la brillante espuma, que cubría el océano tormentoso de sus pensamientos.

El capitolio en Washignton*

[*Burton's Gentleman's Magazine*, noviembre de 1839]

Este edificio se comenzó en 1739, por el arquitecto Hallet, quien fue suedido por los señores G. Hadfield y Hoban, quienes terminaron el ala norte. Luego se encargó el trabajo al arquitecto Henry B. Latrobe, quien dirigió la construcción del ala sur y preparó las salas para la recepción del Congreso. Habiéndose completado las partes del edificio que eran indispensables para uso público, procedimientos ulteriores fueron suspendidos durante el embargo, la ruptura de relaciones comerciales [*non-intercourse*][1] y la guerra[2]; momento en el cual el interior de ambas alas fue destruido durante una incursión del enemigo. Después del final de la guerra, el Congreso se reunió, durante varias sesiones, en un edificio construido para alojarlo gracias a un esfuerzo patriótico de los ciudadanos de Washington. En 1815 el gobierno decidió restaurar el Capitolio. La obra se comenzó bajo la dirección de B. H. Latrobe, quien la supervisó hasta diciembre de 1817, cuando renunció a su cargo; la continuación del proyecto fue confiada a C. Bullfinch, quien procedió a ejecutar los

* [En su edición de *Poe's Tales & Sketches* (1978), Thomas Ollive Mabbott atribuye este artículo a Poe, diciendo en una nota al pie: "El Capitolio de Washington está minuciosamente descripto en un artículo ilustrado, sin firma, en *Burton's Gentleman's Magazine*, de 1839, que yo ahora (12 de diciembre de 1958) atribuyo a Poe, basándome en la carta de Burton del 1° de junio de 1840 y en un pasaje de "Algunas palabras sobre una momia". El pasaje al que Mabbott se refiere está en el cuento mencionado, en el parágrafo que comienza: " '¡Mirad', gritó con entusiasmo, a la Fuente de Bowling-Green en Nueva York! ¡O si esta contemplación es demasiado amplia, considerad por un momento el Capitolio en Washington D.C.!" para finalizar "Explicó que el pórtico solamente estaba adornado con no menos de veinticuatro columnas de cinco pies de diámetro y separadas por diez pies entre sí" (p. 1192).]

1 Se refiere a una ley del Congreso norteamericano, de 1809, que siguió a la ley de Embargo, de 1807, que prohibió todas las relaciones comerciales con Inglaterra y Francia. [*N. del T.*]

2 Guerra entre Inglaterra y los Estados Unidos (1812-1815), durante la cual Washington fue incendiada por una fuerza británica. [*N. del T.*]

diseños ya adoptados para la Sala de Representantes y la Cámara del Senado, y puso los fundamentos del centro, que comprendía la Rotonda, la Biblioteca, etc. Éstos fueron completados, con las terrazas, puertas, salas adjuntas, etc., en el curso de diez años. El edificio actualmente aparece como un conjunto armónico, imponente por su masa y su situación dominante, y adaptado a los usos importantes a lo que se lo destina. Puede ser descrito de la siguiente manera:

El Capitolio de los Estados Unidos está situado en una superficie rodeada por una verja, que comprende veintidós acres y medio; el edificio se levanta sobre la parte oeste de este lote y domina, por el repentino declive del terreno, una hermosa y extensa vista de la ciudad, de las colinas de Georgetown que la rodean y del sinuoso curso del Potomac hasta Alexandria.

El exterior muestra un sótano elevado, de la altura del primer piso; los otros dos pisos están incluidos en una elevación corintia de pilastras y columnas –las columnas, de una altura de treinta pies, forman un noble pórtico que avanza, del lado este, por una extensión de sesenta pies– el centro del cual está coronado por un frontón de ochenta pies de ancho; una *loggia* en perspectiva hacia atrás, de una extensión de cien pies, distingue el centro del frente oeste.

El edificio está rodeado por una balaustrada de piedra y cubierto por una elevada cúpula en el centro, y una cúpula plana en cada ala.

Dimensiones del Capitolio de los Estados Unidos y sus terrenos

El terreno interior a la verja de hierro, veintidós acres y medio. Longitud del camino peatonal, fuera de la verja, tres cuartos de milla y ciento ochenta y cinco pies.

El edificio es como sigue:

Largo del frente	352 pies 4 pulgadas
Profundidad de las alas	121 id. 6 id.
Proyección este y escalones	65 id.
Oeste id. id	83 id.

Cubriendo un acre y medio y mil ochocientos veinte pies

Altura de las alas hasta el ápice de la balaustrada	70 pies
Altura hasta el ápice de la cúpula central	145 id.
Sala de Representantes, longitud máxima	95 id.
Sala de Representantes, altura máxima	60 id.
Cámara del Senado, longitud máxima	74 id.
Cámara del Senado, altura máxima	42 id.

Gran rotunda central, noventa y seis pies de diámetro............................96 pies de altura
El ala norte se comenzó en 1793 y fue terminada en 1800, costo..........$ 460.262, 57
El ala sur se comenzó en 1803 y se terminó en 1808, costo..................$ 308.808, 41
El edificio central se comenzó en 1818 y se terminó en 1827, costo.....$ 957.647, 35

Costo de construcción del Capitolio..$1.746.718, 33**

La sala de Representantes está en el segundo piso del ala sur, es semicircular, con la forma del antiguo teatro griego, la cuerda de la dimensión más larga es noventa y seis pies; la altura es noventa y seis pies; la altura, hasta el punto más alto del cielorraso de la cúpula es de sesenta pies.

Esta sala está rodeada por veinticuatro columnas de mármol nativo jaspeado, o *breccia*, de las orillas del Potomac, con capiteles de mármol blanco italiano, talladas según el estilo corintio de algunos especímenes que aún quedan entre las ruinas de Atenas; que están apoyados en una base de piedra de corte y sostienen una magnífica cúpula pintada en un estilo muy rico y espléndido, que representa el Panteón de Roma y ha sido ejecutada por un interesante artista joven italiano, llamado Bonani, que murió hace alrededor de doce años. En el centro de esta bóveda se erige, para dejar entrar la luz de arriba, una hermosa cúpula de la cual pende una elaborada araña de bronce dorado, de un peso inmenso, que llega hasta diez pies del piso de la cámara. La silla del orador tiene un baldaquín y está elevada a nivel de la *loggia* o paseo para los miembros, que consiste de columnas y pilastras de mármol y piedra. Arriba de ésta y bajo un arco majestuoso cerca de la cúpula, está ubicado el modelo de una figura colosal de la Libertad (en yeso), cuyo autor es Caucici; en la entabladura de abajo está esculpida un águila norteamericana (en piedra) a punto de levantar vuelo, tomada del natural por un escultor italiano de gran reputación, que ha dejado esta única muestra de su talento en este país.

El artista, Segnior Valaperti, permaneció en Norteamérica sólo un breve tiempo, la mayor parte del cual lo pasó en Washington. Era reservado en sus costumbres y de temperamento melancólico; se relacionaba con pocas personas y no muy a menudo. Poco después de haber completado esta *chef d'œ uvre*, desapareció de manera misteriosa y desde entonces no se ha vuelto a saber de él. Alrededor de un mes después de su desaparición, se encontró un cadáver en el Potomac, que se pensó que era él por ciertas semejanzas (aunque nunca se ha podido comprobar con certeza), y por tanto se ha conjeturado que se había arrojado al río en un rapto de melancolía y que esto había puesto fin a su desafortunada vida. Tal ha sido a menudo el melancólico destino del genio.

** Incluyendo todas las alteraciones hasta 1814.

En frente de la silla, e inmediatamente sobre la entrada, hay una hermosa estatua de mármol que representa la Historia, evocando los sucesos de la nación. Está colocada en un carro alado, que gira alrededor de un globo, en el que están representados en bajorrelieve los signos del Zodíaco, y la rueda del carro es la esfera del reloj del hall, delicadamente diseñada y hermosamente ejecutada. El total de la obra fue realizado por el *signor* Franzoni, otro meritorio artista italiano que también murió en esta ciudad. Entre las columnas penden unos cortinados con flecos que representan marinas color carmesí, colgados cerca de la galería, para amortiguar el sonido y ayudar a una mejor audición. Un magnífico retrato de Lafayette, de tamaño original y con una gran semejanza a dicho patriota, pintado por un artista francés, decora un panel a un costado de la *loggia*, indicando al cuerpo legislativo al que ha sido donado, que el panel correspondiente en el lado opuesto no podía ser ocupado más adecuadamente que por el retrato de quien conquistó las libertades y aseguró la independencia de su país. Entre las columnas que están en la base hay dos sofás para ser ocupados por aquellos que tienen el privilegio de entrar en el hall; y dentro de la barra, en un semicírculo frente a la silla del orador, se sientan los miembros de la cámara, cada uno de los cuales dispone de un escritorio de caoba, un sillón de brazos y materiales para escribir.

La Cámara del Senado en el ala norte es de la misma forma semicircular, setenta y cinco pies en su máxima longitud y cuarenta y cinco de altura, una serie de columnas jónicas, con capiteles, como los del templo de Minerva Polias, sostienen una galería al este y forman una logia abajo, y una nueva galería de pilares y verja de hierro, de una estructura liviana y elegante, se proyecta de las paredes circulares, el cielo raso abovedado está adornado con paneles cuadrados de estuco.

Las paredes están cubiertas con colgaduras color pajizo, entre pequeñas pilastras en la pared. Columnas de *breccia* o mármol del Potomac sostienen la galería del este.

La galería superior del lado este fue quitada en 1828; y a lo largo del semicírculo frente a la silla del presidente, se erigió otra ligera, espaciosa y bella, apoyada en pequeñas columnas de hierro, elegantemente bronceada, con una verja delante del mismo material y color. La remoción de la oscura y pesada masa de piedra que formaba la galería superior, ha permitido que entre en la cámara un adecuado grado de luz de que antes carecía; y la nueva y elegante galería resulta más conveniente para los miembros, acomodando mejor a aquellos que de otro modo debían permanecer en el piso. El acceso a ella, sin embargo, es algo molesto, como lo son la mayoría de las escaleras en el edificio. Son más bien estrechas y oscuras para un edificio tan espacioso y magnífico como el Capitolio. Una escalera puede ser muy hermosa desde el punto de

vista arquitectónico; y no se debería haber desatendido la oportunidad de exhibir esa belleza en la construcción de semejante edificio.

La rotonda ocupaba el centro y tiene un diámetro de noventa y seis pies y una altura de noventa y seis. Ésta es la entrada principal desde el pórtico este y la escalera oeste. Y conduce a las salas del legislativo y a la biblioteca. Esta sala está dividida en su circuito en paneles por majestuosas pilastras o especie de columnas, que sostienen un audaz entablado, ornamentado con guirnaldas de olivo, arriba se erige una cúpula hemisférica, rellenada con grandes paneles lisos, como los del Panteón de Roma. Los paneles de las paredes circulares son apropiados para pinturas y bajorrelieves de palo de rosa sobre temas históricos.

En la pequeña rotonda del ala sur hay columnas de la orden del Tabaco y en el vestíbulo frente al Hall de Representantes, de la orden del Algodón; porque estos productos han sido elegidos como ornamentos de sus capiteles y realmente no son muy inferiores, en brillantez y belleza, a la hoja de acanto de los corintios. Fueron diseñadas por el señor Latrobe, el primer arquitecto, para construir este edificio nacional y mostrarlo como tal, en la medida de lo posible, introduciendo elementos ornamentales derivados de las principales producciones nativas de nuestro país. Además, intentó sostener una de las galerías de la Cámara del Senado con figuras emblemáticas de los viejos trece estados, decorados con sus insignias peculiares; y los modelos fueron realmente ideados por uno de esos espléndidos artistas italianos que había contratado para que vinieran a este país; pero el descuido o rechazo por parte del Congreso para hacer las asignaciones necesarias, hicieron fracasar ese proyecto.

La biblioteca

Pasando de la rotonda hacia el oeste, a lo largo de la galería de la escalinata principal, aparece la puerta de la sala de la Biblioteca. Esta sala tiene noventa y dos pies de largo, treinta y cuatro de ancho y treinta y seis de altura. Está dividida en doce huecos en forma de arco, ornamentados con pilastras acanaladas, copiadas de los pilares de la célebre Torre Octogonal de Atenas. A la entrada, en el centro del salón, al que se llega desde la gran rotonda central, hay dos columnas de piedra con capiteles, que se corresponden con los de las pilastras; e inmediatamente opuestas, frente a la ventana que conduce a la columnata del lado oeste, se yerguen dos columnas de piedra similares. Estos pilares, con huecos, sostienen dos galerías, que se extienden casi todo a lo largo, a ambos lados del salón; y están divididos en el mismo número de nichos con estantes que el departamento de abajo. De estos nichos parte el arco que forma el cielo raso, elegantemente ornamentado con ricos bordes de estuco, paneles

y guirnaldas de flores. Sobre el techo, que está alrededor de diez pies arriba del cielo raso, hay tres tragaluces, cuyas paredes están bellamente decoradas con ornamentos de estuco. Los principales departamentos, así como las salas de reunión, al norte, unidas a ella, están elegantemente amobladas con sofás, mesas de caoba, escritorios, alfombras de Bruselas, etcétera.

El apartamento donde se aloja la Corte Suprema, en el piso del sótano del ala norte, inmediatamente por debajo del salón del Senado, tiene una forma semicircular, con las ventanas mirando hacia el este para permitir la entrada de la luz, que penetra débilmente a espaldas de los jueces del tribunal. Los arcos del cielo raso divergen como los radios de un círculo, desde un punto sobre el asiento del juez a la circunferencia. En la pared hay un emblema de la justicia sosteniendo su balanza, en altorrelieve y también una figura de la Fama, coronada con el sol naciente y señalando a la Constitución de los Estados Unidos. Los miembros de la barra están convenientemente ubicados en el cuerpo del apartamento, con asientos y escritorios; y los visitantes están provistos con filas de bancos en las alas derecha e izquierda del centro de la Corte.

El presidente de la Corte se sienta en el centro de los seis jueces adjuntos, todos vestidos con túnicas o togas negras.

La ausencia de una biblioteca jurídica en la Corte para referencia inmediata y accesible es por cierto un defecto. La sala, aunque pequeña en comparación con los principales depertamentos del Capitolio, es lo suficientemente amplia para las tareas de la Corte. Hay, sin embargo, ocasiones en que el interés del asunto o la popularidad de un orador atraen una afluencia de ciudadanos, que en tales casos pueden tener dificultad en conseguir un asiento.

FRENTE ESTE – TÍMPANO

El Genio de América, ocupa el centro del grupo. Su figura, como la de todos los demás, es colosal y enteramente (tal vez demasiado enteramente) cubierta con ropajes. Se[3] yergue sobre un ancho plinto desprovisto de adornos y en la mano derecha sostiene un escudo, en cuyo centro están grabadas las letras U.S.A. rodeadas por una bandera. El escudo, que es de forma oval, descansa sobre un liviano altar, frente al cual hay una guirnalda de roble en bajo relieve, dentro de la cual se leen las palabras "4 de julio de 1776". Detrás de ella se apoya una lanza. Su cabeza, coronada con una estrella, se vuelve sobre su hombro derecho hacia la figura de la Esperanza, a cuyo vigoroso dis-

[3] Se trata de la figura de una mujer. El pronombre inglés empleado es "*she*". [*N. del T.*]

curso parece escuchar con atención pero con tranquila serenidad. La Esperanza es una encantadora figura aérea, llena de fuego. Mira al Genio sonriente, levanta su brazo y mano derechos en el aire, como en una actitud de placentera anticipación, mientras parece explayarse sobre la gloria creciente y todas las felices perspectivas de la república. Su codo izquierdo se apoya sobre el soporte de un ancla y la mano izquierda se dobla hacia arriba, asiendo en su entusiasmo parte del ropaje. Pero el Genio, a quien ella habla, en lugar de contagiarse su entusiasmo, señala con enfática dignidad al objeto que está a su derecha. Es la Justicia: una figura fría y casta, con los ojos levantados hacia el cielo, sosteniendo en su mano derecha un rollo a medias desenrollado, en el cual aparecen en letras de oro en relieve, las palabras "Constitución de los Estados Unidos". Su brazo izquierdo está levantado y sostiene la balanza. No tiene venda ni espada; porque en nuestro país libre y feliz, la Justicia tiene la vista clara y su rostro franco respeta y compara los derechos de todos; y es por esto, más bien que por su energía punitiva, que ella es objeto de la veneración de los hombres libres. La moral del conjunto es justa e impresionante. Por mucho que la Esperanza pueda halagar, América tendrá en cuenta sólo aquella prosperidad que se funda en el derecho público y la preservación de la Constitución. Tal es el designio, y la ejecución es digna de él. Las figuras tienen gracia y dignidad: mucho de la *mens divinior* que rodea las obras de los antiguos. El artista al principio tenía la intención de presentar más desnudez; pero fue advertido de que el sentimiento público de este país no lo admitiría, y en su cautela se ha ido al extremo opuesto. La cabeza de la Justicia está cubierta con un pliegue de su manto, que se proyecta con gracia, y que, si el sol pudiese alcanzar esas figuras cuando estuviese suficientemente alto, proyectaría una elegante sombra en la parte superior del semblante. Pero sucede, desafortunadamente, que esto nunca puede suceder: pues, antes de trepar hasta ese ángulo, el frontón está, o bien parcialmente sombreado por la cornisa o, junto con la totalidad del frente este del edificio, abandonado por sus rayos totalmente. El águila, que está a los pies del genio, y entre ella y la figura de la Esperanza, es una de las figuras más imponentes del diseño. No sólo es el contorno general del ave sorprendentemente fiel a la naturaleza, sino que la terminación de cada parte es extremadamente bella. Su cabeza está levantada y vuelta hacia arriba, hacia el semblante de América, mientras que sus alas están parcialmente extendidas, a punto de elevarse, como prontas y ansiosas de volar a su demanda.

Señalar defectos es una tarea odiosa y unos de los deberes menos gratos de la crítica. Hay tanta excelencia; la idea general (que fue sugerida por Mr. Adams, después de que más de cuarenta diseños hubiesen sido ofrecidos y rechazados) ha sido tan completa y felizmente expresada, que las censuras por los ropajes o la conformación de miembros particulares de las figuras resultan

torpes. Mencionaremos sólo dos de las fallas que hieren la vista. El brazo del Genio descansa sobre el escudo de manera algo forzada; parece estar sosteniendo el escudo de modo que pueda ser visto, antes bien que reclinándolo sobre él con inconsciente abandono. Y el brazo derecho de la Esperanza, que está alzado, parece demasiado ancho en la muñeca, una falla que perjudica la liviandad y delicadeza que caracteriza el resto de la figura. Pero estos pequeños defectos se pasan por alto entre las múltiples bellezas que los rodean.

Todas las figuras del grupo son colosales, pues miden alrededor de siete pies y medio de altura. Se ha otorgado una simetría perfecta a la forma y las actitudes son a la vez graciosas y expresivas. Miradas con el ojo de un anatomista, las partes más pequeñas de la estructura humana están desarrolladas con una distinción y fidelidad que, al mismo tiempo que exhibe el trabajo que el artista ha dedicado a la ejecución de estos detalles, muestra también el grado y corrección de sus conocimientos científicos. La ejecución de los ropajes de las figuras es particularmente feliz: los pliegues y movimiento del manto exhiben una excelencia insuperable.

La entrada este de la rotonda, desde el piso del pórtico, está ornamentada con dos ligeras y bellas figuras de piedra, en el acto de coronar con laureles el busto de Washington, colocado inmediatamente encima de la puerta.

La rotonda está coronada por una cúpula y una balaustrada, accesibles por medio de una escalinata que pasa entre el techo y el cielo raso. Desde esta altura, la perspectiva que se abre a la vista es espléndida. Se extienden ante nosotros tres centros: el Potomac a un costado y las aguas de la rama oriental fluyendo y ondulando hacia el océano; una cadena de colinas extendiéndose a su alrededor y exhibiendo toda la riqueza y verdor de un escenario boscoso, salpicadas aquí y allá de lomas bellamente cultivadas, el conjunto coloreado por los dorados rayos del sol poniente, abrasando las quietas colinas y dorando las copas de los árboles o proyectando luz y sombra sobre el paisaje viviente. Constituyen una escena con las que pocas partes de la Tierra pueden rivalizar y ninguna superar. La cúpula central, aunque casi un semicírculo, no es agradable a la vista de un extraño; requiere una elevación mayor o menor para contrastar agradablemente con las cúpulas de las alas.

Además de las salas principales mencionadas arriba, otras dos merecen atención por la peculiaridad de su arquitectura, los departamentos redondos alrededor de la rotonda, cercando cuarenta columnas que sostienen arcadas, que se erigen sobre el piso y forman el cuelo de la rotonda. Esta sala es similar a las subestructuras de las catedrales europeas, y puede tomar de ellas el nombre de cripta; la otra sala es utilizada por la Corte Suprema de los Estados Unidos, en el mismo estilo arquitectónico, con un cielo raso audaz y curiosamente arqueado; las columnas de estas salas son de un estilo dórico macizo

que imita los templos de Paestum. Otras veinticinco salas, de diversos tamaños, son apropiadas para los funcionarios de las dos cámaras del Congreso y la Suprema Corte, y cuarenta cinco para uso de las comisiones; son todas abovedadas y los pisos son de ladrillo y piedra. Las tres escalinatas principales son amplias y variadas en su forma. Debido a los vestíbulos y numerosos corredores o pasajes, serían difíciles de describir en forma inteligible: sólo diremos que concuerdan con la dignidad del edificio y el estilo de las partes ya nombradas. Habiendo estado originariamente situado sobre el declive de una colina, el frente oeste del edificio exhibió en su elevación un piso de salones por debajo del nivel general del frente este y los extremos; para remediar este defecto y obtener depósitos seguros para las grandes cantidades de combustible consumidas anualmente, una hilera de arcos de ventanas de guillotina ha sido proyectada en forma semicircular hacia el oeste, cubierta por una terraza enlosada: este agregado es de gran utilidad y belleza y a una pequeña distancia exhibe el edificio en un nivel uniforme; esta terraza mira a un banco cubierto de hierba o plano inclinado y cierta distancia más abajo un plano inclinado con escalones conduce al nivel de la entrada de las porterías, éstas, junto con los pilares de las puertas en las distintas entradas del cuadrado, son del mismo estilo rústico que el sótano del edificio de baldosas; toda la superficie de este cuadrado está rodeada de una elevada verja de hierro, decorada con árboles forestales y arbustos, senderos de pedregullo y césped.

Eureka

O ENSAYO SOBRE EL UNIVERSO
MATERIA ESPIRITUAL

I

Con humildad no supuesta –hasta con un sentimiento de espanto– escribo la frase inicial de esta obra; porque de todos los asuntos imaginables, el que ofrezco al lector es el más solemne, vasto, difícil y augusto.

¿Qué palabras acertaría yo a encontrar lo bastante sencillas en su sublimidad –lo bastante sublimes en su sencillez–, para el simple enunciado de mi tema?

Me he impuesto la tarea de hablar del universo físico, metafísico y matemático –material y espiritual– de su esencia, de su origen, de su creación, de su condición presente y de su destino. He de ser, además, lo bastante osado para contradecir las conclusiones, y, por lo tanto, poner en tela de juicio la sagacidad de los hombres más grandes y más justamente respetados.

Séame permitido enunciar, inicialmente, no el teorema que espero demostrar –porque, afirmen lo que quieran los matemáticos, la cosa que se llama demostración no existe, en este mundo cuando menos– sino la idea dominante que con todas mis fuerzas en el transcurso de esta obra trataré de insinuar.

Así, pues, mi proposición general es ésta: *En la unidad original del ser primero está contenida la causa secundaria de todos los seres, así como el germen de su inevitable destrucción.*

Para dilucidar esta idea, me propongo abarcar el Universo de una sola ojeada, de tal suerte que el espíritu pueda recibir y percibir una impresión condensada de éste, como de un simple individuo.

Quien desde la cumbre del Etna pasea a sus anchas la mirada en derredor, siéntese principalmente impresionado por la *extensión* y *diversidad* del cuadro.

Sólo dando una rápida vuelta sobre los talones podría ufanarse de sorprender el panorama en su sublime unidad. Pero como en la cumbre del Etna a nadie se le ha ocurrido dar una vuelta sobre los talones, ningún hombre recogió nunca en su cerebro la perfecta unidad de esta perspectiva; por eso, cuantas

consideraciones pudieran entramarse en esta unidad no tienen existencia positiva para el género humano.

No conozco un solo tratado que nos dé este esbozo del plano del *Universo* –me valgo de este término en su acepción más amplia, que es la única legítima–; y ésta es la ocasión de observar que con la palabra *Universo*, cada vez que la empleo sin adjetivos en este ensayo, entiendo designar la *cantidad de espacio más vasta que el espíritu pueda concebir, con todos los seres espirituales y materiales que puede imaginar existentes en los límites de este espacio.* Para designar lo que *ordinariamente* va implícito en la expresión *Universo,* me valdré de una frase que limita su sentido, el *Universo astral.* Más adelante se verá por qué considero necesaria esta distinción.

Pero, aun entre los tratados que tienen por objeto el Universo de los astros, realmente limitado, aunque siempre se le considere sin límites, no conozco uno tan sólo en el cual se nos ofrezca un esquema, de suerte que sus deducciones estén garantizadas por la *individualidad* misma de este Universo limitado. La tentativa que más tarde se aproxima a una obra semejante fue la que hizo Alejandro von Humboldt. Presenta éste, sin embargo, el asunto, no en su singularidad, sino en su generalidad. Su tema, en fin de cuentas, es la ley de *cada* parte del Universo puramente físico, en tanto que esta ley se halla emparentada con las leyes de las *demás* partes de este Universo puramente físico.

Su propósito es meramente sincrético. En una palabra, analiza la universalidad de las relaciones materiales y descubre a los ojos de la Filosofía todas las consecuencias que hasta ahora estuvieron ocultas tras de esa universalidad. Pero por admirable que sea la concisión con que trató cada punto particular de su argumento, la multiplicidad de estos puntos basta para crear una masa de detalles, y, necesariamente, una complejidad de ideas que excluye toda impresión de singularidad.

Paréceme que para obtener el efecto deseado, así como las consecuencias, conclusiones, insinuaciones, especulaciones o poniéndonos en lo peor, simples conjeturas que de él puedan derivarse, sería menester que hiciéramos una suerte de pirueta mental con los talones. Es necesario que todos los seres ejecuten alrededor del punto de vista central una evolución lo bastante rápida para que se desvanezcan en absoluto los pormenores y los objetos, aun los de más bulto, para fundirse en uno solo. Entre los pormenores anulados en una contemplación de esta índole han de encontrarse todas las materias exclusivamente terrestres. La Tierra no podrá ser considerada sino en sus relaciones con los demás planetas. Con arreglo a este criterio, un hombre se convierte en la humanidad y la humanidad pasa a ser un miembro de la familia cósmica de las inteligencias.

II

Y, ahora, antes de entrar positivamente en nuestro asunto, séame permitido llamar la atención del lector sobre uno o dos extractos de una carta bastante curiosa que, según se afirma, se encontró en una botella cerrada que flotaba en el *Mare Tenebrarum*-océano, muy bien descrito por Ptolomeo Hefestion, el geógrafo nubio, pero muy poco frecuentado en los tiempos modernos, a no ser por los trascendentalistas y otros inquisidores de ideas hueras.

La fecha de esta carta me causa, lo confieso, todavía más sorpresa que su contenido, porque parece haber sido escrita en el año 2848. Creo que los pasajes que voy a reproducir, serán bastante elocuentes por sí mismos.

"¿Sabe usted mi querido amigo –dice el escritor dirigiéndose a uno de sus contemporáneos–; sabe usted que no hace más de ochocientos o novecientos años que los metafísicos consintieron por primera vez en redimir al pueblo de esta peregrina idea: *que no había sino dos caminos transitables que condujesen a la verdad?* Créalo usted, si puede. Parece, sin embargo, que en un tiempo remoto, muy remoto, en el fondo de la noche de los tiempos, vivía un filósofo turco llamado Aries, y por sobrenombre Tottle". Puede que el autor de la carta quiera decir Aristóteles; los nombres más ilustres al cabo de dos o tres mil años, se encuentran lamentablemente desfigurados. "La reputación de este gran hombre fundábase principalmente en la autoridad con que demostraba que el estornudo es una previsión de la naturaleza, gracias a la cual los pensadores profundos podían expeler por la nariz el sobrante de sus ideas; pero se consiguió una celebridad casi tan grande como fundador, o al menos como vulgarizador principal de lo que él llamaba filosofía deductiva o *a priori*. Partía del supuesto de que lo que afirmaba eran axiomas o verdades evidentes por sí mismas; y la circunstancia, ya bien comprobada de que no hay verdades evidentes *por sí mismas,* no invalidaba en modo algunos sus especulaciones; bastaba a su propósito que dichas verdades fuesen en algún modo evidentes. De estos axiomas descendía lógicamente a las consecuencias. Sus discípulos más renombrados fueron un tal Tuclide, geómetra –quiere decir Euclides–, y un tal Kant, un alemán, inventor de esa especie de transcendentalismo que hoy todavía lleva su nombre, salvo haberse sustituido la K por la C[1].

"Ahora bien. Aries Tottle campeó sin rival alguno hasta la aparición de un tal Hog[2] apodado el *Pastor de Ettrick,* el cual predicó un sistema completa-

[1] Cant.

[2] Cochinillo.

mente diferente, que llamaba método deductivo o *a posteriori.* Su plano se refería enteramente a la sensación. Procedía por la observación, analizando y clasificando hechos *instantiae,* según se los designaba con bastante pedantería y transformándolos en leyes generales. En una palabra, mientras el método de Aries se basaba en los *noumena,* el de Hog dependía de los *fainomena,* y la admiración suscitada por este último sistema fue tan grande, que no bien se presentó, cayó Aries en general descrédito. Sin embargo, posteriormente, reconquistó terreno y se le consintió que compartiera el imperio de la filosofía con su moderno rival, pues los sabios se dieron por satisfechos con repudiar a todos los demás rivales pasados, presentes y futuros, y pusieron fin a toda controversia sobre este asunto promulgando una ley médica, en virtud de la cual las vías aristotélica y baconiana eran, y en pleno derecho habían de ser, las únicas que pudiesen conducir al conocimiento. Baconiana, es menester que usted lo sepa, mi querido amigo –añade aquí el autor de la carta–, era un adjetivo inventado, como equivalente a Hoguiana, y que se tenía al mismo tiempo por más noble y eufónico.

"Sin embargo, yo le aseguro a usted terminantemente –continúa la epístola– que le expongo las cosas de un modo verídico; y fácilmente podrá usted comprender, cuántas restricciones tan impúdicamente absurdas estorbarían en aquellos tiempos el progreso de la verdadera ciencia, que sólo a saltos recorre sus más principales etapas y no procede, según nos demuestra la historia, sino por una aparente intuición. Las ideas antiguas obligaban al investigador a arrastrarse, y no necesito hacerle observar, que este género de marcha es entre los diversos modos de locomoción seguramente digno de aprecio; pero, ¿porque la tortuga tenga el paso seguro habremos de cortarle las alas al águila?

"Durante muchos años hubo tal entusiasmo, sobre todo por Hog, que un estorbo invencible se opuso a cuanto puede con propiedad llamarse pensamiento. Ningún hombre se atrevía a proferir una verdad, si sentía que era sólo hija del poder de su alma. En poco se tenía el que esa verdad fuese filosóficamente cierta; porque los filósofos dogmatizadores de aquella época, tan sólo se preocupaban del *camino* declarado que se había seguido para alcanzarla. El resultado era para ellos, un punto sin ningún interés. "Los medios" –vociferaban– "¡veamos los medios!", y si por el examen de dichos medios descubrían que no podían entrar ni en la categoría de Hog ni en la de Aries –que quiere decir carnero– ¡oh!, entonces los sabios renunciaban a seguir adelante, y con tratar al pensador de loco y estigmatizarlo con el remoquete de teórico, negaban ya para siempre todo comercio humano a él y a su verdad.

"Ahora bien, mi querido amigo –continúa el autor de la carta–, es inadmisible que por el método rampante exclusivamente, hubiesen podido lograr los hombres el máximo de verdad, aun después de una serie infinita de tiempo,

porque el tener cohibida la imaginación era un vicio que no habría compensado ni la certeza "absoluta" de ese paso de caracol. Mucho más que esa certeza estaba muy lejos de ser absoluta. El error de nuestros antepasados era en un todo análogo al del falso sabio cuando se figura que habrá de ver tanto más distintamente un objeto cuanto más cerca lo tenga de sus ojos. Así se cegaban a sí mismos con el impalpable y titilante polvo del detalle, como si fuese polvo de rapé; y, por consiguiente, los "hechos" tan ensalzados por esos bravos hoguianos no eran siempre hechos; circunstancias que resultan de bulto por la suposición que los hacía pasar *siempre* por tales. Sea como quiera, la principal infección del baconianismo, su más lamentable fuente de yerros consistía en su tendencia a poner el poder y la consideración en manos de hombres de simple percepción –animáculos de la ciencia, sabios microscópicos– zapadores y operadores de menudos *hechos* sacados en su mayor parte de las ciencias filosóficas, hechos que vendían al pormenor y al mismo precio todos en la vía pública, y cuyo valor dependía, según parece del "simple hecho de que eran hechos", y en ningún modo de su parentesco o no parentesco con el desarrollo de esos hechos primitivos, que son los únicos legítimos y reciben nombre de Ley.

"Nunca hubo en la faz de la Tierra –continúa la osada carta– una más intolerante ni más intolerable casta de fanáticos y tiranos que esos individuos, encumbrados de pronto por la filosofía de Hog, a una jerarquía para la que no habían nacido, sublimados así desde la cocina al salón de la Ciencia, y de la oficina a la cátedra. Su credo, su texto, su sermón, consistía en una sola palabra: "los hechos". Pero la mayoría de ellos ni siquiera conocía el sentido de esta palabra única. Los que se decidían a "resolver" sus hechos, con el fin de ponerlos en orden y sacarles provecho, eran tratados sin piedad por los discípulos de Hog. Todo ensayo de generalización era acogido por ellos con las palabras de "teórico, teoría, teoricista". Todo pensamiento en una palabra aparecía ante su vista como una ofensa personal. Muchos de esos filósofos que cultivaban las ciencias naturales, con exclusión de la metafísica, las matemáticas y la lógica, con su progenie baconiana, su idea única, su prejuicio único y su andar de cojos, eran más miserablemente inútiles, más tristemente ignorantes frente a todos los objetos comprensibles de conocimiento, que el rústico más iletrado que, cuando confiesa no saber absolutamente nada, prueba que al menos sabe algo.

"No más autoridad tenían nuestros antepasados para hablar de "certeza", cuando seguían con una fe ciega el camino *a priori* de los axiomas, el del carnero. En incontables puntos este camino no era más recto que un cuerno de reno. La verdad pura es que los aristotélicos edificaban sus castillos sobre cimientos tan poco sólidos como el aire, "porque estas cosas que se llaman axiomas no han existido nunca ni pueden existir". Preciso es que estuvieran

ciegos para no verlo, o cuando menos para no suponerlo, porque ya en su tiempo muchos de sus axiomas, de antigua fecha habían sido abandonados; por ejemplo: *Ex nihilo nihil fit,* y "no puede haber antípodas" y "las tinieblas no pueden proceder de la luz". Estas proposiciones y otras semejantes, aceptadas en un principio como axiomas o verdades indiscutibles, eran ya en la época de que hablo consideradas como absolutamente insostenibles, ¡cuán absurda no era esa gente al querer seguir apoyándose en una base llamada inmutable, cuya inestabilidad se ponía de manifiesto con tanta frecuencia!

"Pero hasta por el testimonio que presentan contra ellos mismos, fácil es convencer a estos raciocinantes –a *priori* de su enorme sinrazón–, fácil es mostrarles la flaqueza, la impalpabilidad general de sus axiomas. "Tengo ahora a la vista –suponga que es la carta la que habla–, tengo ahora a la vista un libro impreso hará unos mil años. Pundit me asegura que es positivamente la mejor de las obras antiguas que tratan de esta materia, o sea la lógica. El autor, que fue muy estimado en su tiempo, era un tal Miller o Mill, y la historia nos enseña, como cosa digna de recordarse, que habitualmente montaba un caballejo, al que daba el nombre de Jeremías Bentham– pero demos un vistazo al libro.

"¡Ah!, mire: "la facultad de comprender o la imposibilidad de comprender –dice muy juiciosamente el señor Mill– no puede, en caso alguno, ser considerada como un criterio de verdad axiomática". Ahora bien: ningún hombre que esté en su juicio podrá negar que esto sea una perogrullada. No admitir la proposición valdría tanto como acusar de inconstante a la verdad misma, cuyo nombre por sí solo es sinónimo de inmutabilidad. Si la actitud de comprender se tomase por criterio de la verdad, lo que es verdad para "David Humer", muy pocas veces sería verdad para fulanito; y sería fácil en este mundo demostrar la falsedad de las noventa y nueve centésimas partes de lo que es cierto en el cielo. La proposición del señor Mill está, pues, bien cimentada. No concedo que sea un axioma, y esto sólo porque me propongo demostrar que no existen axiomas; pero, usando de una distinción sutil que no podría discutirme el señor Mill mismo, estoy pronto a reconocer que si alguna vez hubo axiomas, la proposición que cito tiene pleno derecho a ser considerada como tal –que no hay axioma más absoluto–, y, por lo tanto, que toda proposición ulterior que no se avenga con esta primeramente enunciada, ha de ser una falsedad, es decir, lo contrario de un axioma, o en caso de tenerla que admitir como axiomática, habrá de aniquilarse al mismo tiempo a sí misma y a su antecesora.

"Y ahora, por la lógica misma del autor de la proposición, probemos a contrastar cualquier axioma que nos propongan. Hagamos el juego al señor Mill. Desdeñemos los resultados demasiado fáciles y vulgares. Para nuestra comprobación no escogeremos un axioma trivial, un axioma de los que él defi-

ne con una autoridad y un desenfado absurdos, como una clase secundaria de axiomas, igual que si una verdad definida y positiva pudiera ser mermada y convertirse a voluntad, en más o menos positiva; no escogeremos, repito, un axioma de una certeza más o menos discutible, como pueden encontrarse en Euclides. No hablaremos, por ejemplo, de proposiciones como ésta: dos líneas rectas no pueden limitar un espacio; o como ésta: el todo es más grande que cualquiera de sus partes. Daremos a nuestro lógico todas las ventajas. Iremos directamente, a una proposición que él considera como el apogeo de la certeza, como la quinta esencia de la irrefutabilidad axiomática. Hela aquí: "dos cosas contradictorias no pueden ser verdaderas a la vez, es decir, no pueden coexistir en la naturaleza" –el señor Mill quiere decir con esto–, y escojo el ejemplo más rotundo y comprensible, que un árbol ha de ser un árbol o no ha de serlo; que no puede al mismo tiempo ser y no ser un árbol; esto es, perfectamente racional por sí mismo y llena muy bien las condiciones de axioma, en tanto que no lo confrontemos con el axioma anteriormente proclamado; en otros términos, términos de los que ya nos hemos valido, en tanto que no lo contrastemos con la lógica misma del autor de la proposición. Es menester que un árbol –afirma el señor Mill–, sea o no sea un árbol. Muy bien; pero ahora séame permitido preguntarle : "¿por qué?" A esta pregunta no se puede dar más que una contestación; reto a todo hombre viviente a que invente otra. Esa única respuesta posible es ésta: Porque sentimos que "es imposible de comprender" que un árbol sea otra cosa que un árbol o un no árbol. He aquí, pues, lo repito, la única respuesta del señor Mill; no tendrá la pretensión de inventar otra; y, sin embargo, según su propia demostración, es evidente que su respuesta no es una respuesta; porque ¿no nos intimó ya que admitiésemos como un axioma, que "la posibilidad o imposibilidad de comprender no ha de ser considerada en caso alguno como criterio de verdad axiomática"? Su argumentación, pues, se va toda entera a pique. Y no se pretenda que una excepción a la regla general pueda producirse en casos en que la "imposibilidad de comprender" es tan manifiesta como en éste, en que se nos invita a concebir un árbol que sea árbol y no lo sea. Que no intenten, digo, venirnos con semejante sandez; porque, en primer término, no hay grados en la imposibilidad, y un concepto imposible no puede ser más particularmente imposible que otro concepto cualquiera; y luego, que el señor Mill mismo, sin duda tras madura deliberación, ya excluyó muy clara y racionalmente toda oportunidad de excepción, a saber: que, "en caso alguno" la posibilidad de comprender ha de tomarse como criterio de verdad axiomática; y en segundo lugar, que, aun suponiendo que haya algunas excepciones admisibles, faltaría demostrar que quizá nos hallamos aquí en el caso de admitir una. Lo de que un árbol pueda ser un árbol y no serlo, es una idea que acaso podrían concebir los ángeles o

los demonios. En la Tierra, sólo los habitantes de Bedlam[3] o los transcendentalistas lograrían comprenderla.

"Ahora bien: si ando a la greña con los antiguos –continúa el autor de la carta– no es tanto por la inconstancia y flaqueza de su lógica que, hablando francamente, carecía de fundamento y valor y era completamente fantástica, cuanto por ese orgulloso y tiránico veto a todos los caminos que pueden llevar a la verdad, a todos, excepto a los dos, el recto y el torcido, aquel en que es preciso andar a rastras y aquel otro en que se ha de gatear, en los cuales su perversidad ignorante fue osada a recluir al Alma, al Alma que de nada gusta tanto como de cernerse en esas regiones de la ilimitable Intuición, en las que lo que se llama un "camino" es cosa absolutamente desconocida.

Entre paréntesis, mi querido amigo, ¿no ve usted una prueba de la servidumbre espiritual impuesta a estos pobres fanáticos por sus Hogs y sus Rams[4] en el hecho de que ninguno de ellos haya descubierto nunca –pese al eterno charlar de sus sabios sobre los caminos que conducen a la Verdad–, ni por casualidad siquiera, lo que nos parece ahora el más ancho, holgado y derecho de todos los caminos, la gran avenida, la majestuosa calzada de la "Consistencia"? ¿No es sorprendente que no hayan acertado a sacar de las obras de Dios esta consideración de vital importancia, que "una consistencia perfecta no puede ser sino una verdad absoluta?" ¡Cuán fácil y rápido ha sido nuestro progreso desde el advenimiento de esta proposición! Gracias a ella, la función de investigar les fue arrebatada a esos topos y confiada, más bien como un deber que como una tarea, a los verdaderos, a los únicos pensadores verdaderos, a los hombres de educación general e imaginación ardiente. Estos últimos, nuestros Kepler y Laplace, se consagran a la especulación y a la teoría: ésta es la palabra. ¿Imagina usted con qué risas no acogerían esta palabra nuestros antepasados si pudieran, mirando por encima de mi hombro, ver lo que escribo? Los Kepleros, repito, piensan especulativa y teóricamente; y sus teorías van, sencillamente, tamizándose, clarificándose, depurándose poco a poco de toda la paja y materias extrañas que perjudican a su cohesión, hasta que aparece al fin, en su solidez y pureza, la perfecta "consistencia, consistencia que los más necios han de admitir por fuerza, porque es la consistencia, es decir, una absoluta e incontestable "verdad".

"Más de una vez he pensado, amigo mío, que hubiera sido una tarea bastante engorrosa para estos dogmatizadores de los siglos pasados, el determinar

[3] Nombre de un manicomio londinense. (*N. del T.*)

[4] Aries, Carnero. *(N. del T.)*

por cuál de sus dos famosos caminos llega la criptografía a la solución de la cifra más complicada, o por qué camino condujo Champollion a la humanidad hacia esas principales e incontables verdades que por tantos siglos permanecieron sepultadas en los jeroglíficos fonéticos de Egipto. ¿No les habría costado a esos fanáticos algún trabajuelo el precisar por cuál de sus dos caminos se llegó a alcanzar la más principal y sublime de todas sus verdades, a saber, el hecho de la gravitación? Esta verdad la sacó Newton de las leyes de Kepler: y estas leyes, cuyo estudio descubrió el más grande de los astrónomos ingleses, ese principio que es la base de todos los principios físicos que hoy día existen, y traspuesto el cual entramos en el reino tenebroso de la metafísica, reconocía Kepler haberlas "adivinado". Sí. Esas leyes vitales, Kepler las "adivinó"; o, mejor dicho, las "imaginó". Si le hubieran preguntado por qué camino de inducción o de deducción llegó a ese descubrimiento, habría podido responder: "yo nada sé de caminos de ustedes, pero conozco la máquina del Universo. Ella es así. Yo me he apoderado de ella con "mi alma"; la he conseguido por la sola fuerza de la "intuición". ¡Ah! ¡Pobre vejete ignorantón! Algún metafísico acaso le habría objetado que lo que llamaba intuición no era sino la certeza resultante de deducciones o inducciones, cuyo desarrollo fue bastante oscuro para ser advertido por su conciencia, para sustraerse a los ojos de su razón o desafiar su potencia expresiva. ¡Qué lástima que algún profesor de filosofía no lo hubiera ilustrado sobre estos puntos! ¡Cuánto no le habría reconfortado en su lecho de muerte el saber que, lejos de haber caminado intuitiva y escandalosamente, siguió, en realidad, el método honrado y legítimo, es decir, que caminó a la manera de Hog o siquiera a la de Ram, hacia el misterioso palacio en que yacen, encerrados, brillando en la sombra, sin guardianes, puros aún de toda mirada mortal, vírgenes de todo tacto humano, los imperecederos e inestimables secretos del Universo!

"Sí, Kepler era esencialmente teórico; pero este título, que implica hoy algo de sagrado, era en aquellos tiempos antiguos un epíteto de supremo desdén. Hoy es cuando los hombres comienzan a apreciar al viejo divino, a simpatizar con la inspiración poética y profética de sus indestructibles palabras. Por mi parte –continúa el incógnito correspondiente– me basta con pensar en ello para arder en un fuego sagrado, y siento que no me cansaría nunca de oírlas repetir; al terminar esta carta, permítame usted que me dé el gusto de copiarlas una vez más.

"Poco importa que mi obra sea leída ahora o por la posteridad. Puedo esperar muy bien un siglo para encontrar algunos lectores, puesto que Dios mismo ha aguardado un observador durante seis mil años. Triunfo. He robado el secreto de oro de los egipcios. ¡Quiero entregarme a mi embriaguez sagrada!"

Aquí terminan mis extractos de esta epístola tan peregrina y hasta un tanto impertinente; acaso fuese locura comentar en alguna forma las fantasías quiméricas, por no decir revolucionarias, de su autor, cualquiera que sea, fantasías que tan radicalmente contradicen las opiniones más consideradas y mejor fundadas de este siglo. Volvamos, pues, a nuestra tesis legítima: *El Universo.*

III

Esta tesis admite dos modos de discusión entre los que hemos de escoger. Podemos subir o bajar, tomando como punto de partida nuestro punto de vista, es decir, la Tierra en que estamos; podemos dirigirnos desde aquí a los demás planetas de nuestro sistema, desde allí hacia el Sol, y desde éste a nuestro sistema considerado colectivamente; luego aun podemos lanzarnos a otros sistemas, indefinidamente y cada vez más lejos. O bien, empezando por un punto distante, tan definido como podamos concebirlo, descenderemos gradualmente hacia la morada del hombre. En los ensayos corrientes sobre astronomía, se suele adoptar, generalmente, salvo algunas reservas, el primero de estos métodos, y esto, por la razón evidente de que siendo los hechos y causas astronómicas el único objeto de esas investigaciones, es más fácil conseguir este objeto, adelantándose gradualmente desde lo conocido, que tenemos junto, al punto en que toda certeza se pierde en lontananza. Sin embargo, para mi presente propósito, que es dar al espíritu el medio de formarse, de lejos y de una sola ojeada, una noción del Universo considerado como individuo, claro está que descender de lo grande a lo pequeño, del centro, si es que podemos fijar un centro, a las extremidades, del comienzo, si es que podemos imaginar un principio, al fin, sería el itinerario preferible, si no fuese por la dificultad, y tentado estoy de decir por la imposibilidad, de presentar así a personas que no son astrónomos un cuadro inteligible en lo tocante a cuanto va implícito en la idea de "cantidad", es decir, en lo referente al número, tamaño y distancia.

Ahora bien: la claridad, la inteligibilidad es, por todos conceptos, uno de los caracteres esenciales de un plan general. Hay puntos principales sobre los que es preferible pecar de demasiado prolijo y no de ligeramente oscuro. Pero la condición de abstruso no es una condición que por sí misma sea inherente a ningún asunto. Todas las cosas son igualmente fáciles de comprender para quien a ellas se acerca a pasos debidamente graduados. Que el cálculo diferencial no sea una cosa tan sencilla como un soneto del señor Salomon Seesaw, se debe únicamente a que en este arduo camino solemos dejarnos olvidado, acá o allá, algún estribo o eslabón.

Así, pues, para conjurar toda posibilidad de incomprensión, juzgo conveniente proceder como si el lector ignorase los hechos más evidentes de la astronomía. Combinando los dos modos de discusión que he indicado, podría aprovecharme de las ventajas particulares de cada uno de ellos, especialmente de la "reiteración en el pormenor", que será la consecuencia inevitable del plan. Comienzo por descender y reservo para mi retorno ascendente esas consideraciones indispensables de "cantidad", de que hice mérito.

Comencemos, pues, desde luego, por la palabra más sencilla, la de "infinito". La palabra "infinito", como las palabras "Dios", "espíritu" y algunas otras expresiones, que tienen equivalente en todas las lenguas, es, no la expresión de una idea, sino la expresión de un esfuerzo hacia una idea. Representa una tentativa posible hacia una concepción imposible. Necesitaba el hombre de una palabra para marcar la "dirección" de este esfuerzo, la nube tras de la cual está situado, por siempre invisible, "el objeto" de este esfuerzo. Necesitaba, en fin, una palabra, por cuyo medio pudiera un ser humano ponerse al punto en relación con otro ser humano y con una cierta "tendencia" de la inteligencia humana. De esta necesidad nació la palabra "infinito", que no representa, por lo tanto, más que "el pensamiento de un pensamiento".

Con respecto a este "infinito" de que ahora hablamos, el infinito del espacio, hemos oído decir muchas veces que "si el espíritu admite esta idea, si asiente a esta idea y hace por concebirla, es sobre todo a causa de la dificultad aún más grande que se opone a la concepción de un límite cualquiera". Pero esto es simplemente una de tantas "frases" con las que ciertos pensadores, hasta profundos, se complacen, desde tiempo inmemorial, en engañarse a sí mismos. En la palabra "dificultad" es donde se oculta la argucia. El espíritu, nos dicen, acepta la idea de un espacio "ilimitado" a causa de la dificultad mayor que encuentra para concebir la de un espacio limitado. Pero si enunciaran lealmente la proposición, al punto saltaría a la vista lo absurdo de ella. Hablando francamente, en este caso no hay sencillamente "dificultad". Si el aserto propuesto se presentara en términos conformes a la intención y sin sofistiquería, sería así: "el espíritu admite la idea de un espacio ilimitado a causa de la *imposibilidad mayor* de concebir la de un espacio limitado".

De la primera ojeada se ve ya que no se trata aquí de establecer un parangón entre dos hipótesis, entre dos argumentos, sobre cuya respectiva validez esté llamada a decidir la razón; se trata de dos conceptos, directamente contradictorios, los dos de una imposibilidad reconocida, y de los cuales el uno, según nos dicen, puede, sin embargo, aceptarse por la inteligencia, en razón a la mayor "imposibilidad" que impide aceptar el segundo. La alternativa no radica entre dos dificultades; supone, simplemente, que elegimos entre dos imposibilidades. Sólo que la primera admite grados, mientras la segunda no; es

justamente el mismo caso insinuado por el autor de la impertinente carta que hemos trascrito. Una empresa puede ser más o menos difícil; pero no puede ser sino posible o imposible; no hay término medio. Sería acaso más "difícil" derribar la cordillera de los Andes que un hormiguero; pero tan "imposible" es aniquilar la materia de la una, como la del otro. Un hombre puede dar más fácilmente un salto de diez pies que de veinte; pero tan imposible le sería dar un salto hasta la Luna como hasta la estrella del Can.

Puesto que todo esto es irrefutable, puesto que la elección consentida al espíritu no puede verificarse sino entre dos conceptos imposibles; puesto que una imposibilidad no puede ser mayor que otra y no se la puede preferir, los filósofos que no sólo afirman, basándose en el razonamiento precitado, la idea humana de lo infinito, sino también basándose en esta idea hipotética, lo infinito mismo, se empeñan a todas luces en probar que una cosa imposible se hace posible cuando se puede demostrar que otra cosa es también imposible. Esto, se dirá, es un absurdo; puede que lo sea; creo verdaderamente que es un absurdo perfecto, pero no me incumbe en modo alguno la obligación de refutarlo.

Sin embargo, el método más rápido para demostrar la falsedad de este argumento filosófico es sencillamente considerar un hecho que hasta ahora no se tomaba en cuenta, a saber, que el argumento enunciado contiene a la vez su prueba y su negación. "El espíritu, dicen los teólogos y otros, es inducido a admitir una *causa primera* por la dificultad mayor que encuentra para concebir una serie infinita de causas". La argucia va envuelta aquí como antes, en la palabra "dificultad"; pero, ¿con qué fin emplean esta palabra? Para sostener la idea de causa primera. ¿Y qué es una causa *primera?* Es un límite extremo de todas las causas. Pero, ¿qué es un límite extremo de todas las causas? Es lo *finito.* La misma argucia, pues, emplean en ambos casos. ¡Dios sabe cuántos filósofos! para defender tan pronto lo *finito* como lo *infinito*; ¿no se la podría utilizar también para defender alguna otra cosa? Las argucias son, generalmente, por su naturaleza, insostenibles; pero dándolas de lado, observamos que lo que prueban en un caso es idéntico a lo que demuestran en otro; es decir, nada.

Nadie, indudablemente, supondrá que me desvivo aquí por establecer la imposibilidad absoluta de lo que queremos dar a entender con la palabra "infinito". Mi propósito es sólo demostrar cuánta locura hay en querer probar lo infinito, o siquiera nuestro concepto de lo infinito, por un razonamiento tan torpe como el que generalmente se emplea.

Séame lícito, con todo, a título de individuo, decir que no puedo concebir lo infinito, y que estoy convencido de que ningún ser humano lo puede más que yo. Un espíritu que no tenga cabal conciencia de sí mismo, que no esté avezado a hacer un análisis íntimo de sus propias operaciones, podrá, claro es,

engañarse a menudo a sí propio y creer que ha concebido la idea de que hablo. En nuestros esfuerzos por concebirla, procedemos paso a paso; imaginamos siempre un grado más allá de otro grado; y todo el tiempo que prolongamos este empeño, puede decirse, con razón, que tendemos hacia el concepto de la idea contemplada; pero la fuerza de la impresión que llegamos o que creemos haber llegado a crear, está en razón directa del período de tiempo durante el cual mantenemos este esfuerzo intelectual. Ahora bien, por el hecho de la interrupción del esfuerzo –al consumar (así lo creemos al menos) la idea postulada– al dar, según nos parece, la última pincelada al concepto no hacemos otra cosa que echar abajo de un golpe toda esa fábrica de nuestra imaginación, en una palabra, necesitamos descansar en algún punto supremo y consecuentemente definido. Sin embargo, el que no advirtamos este hecho, se debe a la absoluta coincidencia entre esta pausa definitiva y la cesación de nuestro pensamiento. De otra parte, al probar a formarnos la idea de un espacio limitado, no hacemos sino invertir el procedimiento que implica siempre la misma imposibilidad.

"Creemos" en un Dios. Podemos o no podemos "creer" en un espacio finito o infinito; pero nuestra creencia, en semejantes casos, se llama más propiamente "fe", y es completamente distinta de esa creencia particular, de esa creencia "intelectual" que un concepto mental supone.

El hecho es que, por la simple enunciación de una de esas palabras a cuya clase pertenece la de "infinito", clase que representa "pensamientos de pensamientos", cualquiera que tenga derecho a titularse pensador, se siente llamado, no a formar un concepto sino sencillamente a dirigir su visión mental hacia un punto determinado del firmamento intelectual, hacia una nebulosa que nunca será resuelta. Ni hace ningún esfuerzo por resolverla, porque con rápido instinto comprende, no sólo la imposibilidad, sino también por lo que al interés humano respecta, el carácter esencialmente ajeno de esta solución. Comprende que la divinidad no ha señalado este misterio para que lo descifre. Ve al punto que esta solución reside "fuera" del cerebro del hombre, y hasta el "cómo", ya que no exactamente el "por qué" es así. Hay personas, ya lo sé, que, empeñándose en vanos esfuerzos por lograr lo imposible, fácilmente obtienen, gracias únicamente a su hablar oscuro, una suerte de reputación de profundidad entre sus cómplices, los seudopensadores, que toman por sinónimos oscuridad y profundidad. Pero la más hermosa condición del pensamiento es la de tener conciencia de sí mismo, y se puede decir, sin hacer una paradoja, que no hay niebla espiritual más espesa que la que, extendiéndose hasta los confines del dominio intelectual, sustrae estas fronteras mismas a la vista de la inteligencia.

Ya se comprenderá, pues, que, cuando me valgo de este término lo infinito del espacio, no quiero obligar al lector a que forme el concepto imposible

de un infinito "absoluto". Sólo aspiro a designar "la mayor extensión concebible" de espacio-dominio tenebroso y elástico, que tan pronto se encoge como se estira, según la fuerza irregular de la imaginación.

Hasta ahora, el Universo sideral fue considerado como si coincidiera con el Universo propiamente dicho, según lo he definido al comienzo de este discurso. Se ha admitido siempre, directa o indirectamente –al menos desde el alborear de la astronomía inteligible–, que si nos fuese posible alcanzar un punto cualquiera del espacio, encontraríamos siempre, por todos lados, a nuestro alrededor, una interminable sucesión de estrellas. Ésta era la idea insostenible de Pascal, cuando realizaba el esfuerzo, acaso más afortunado que hizo nunca, para parafrasear el concepto que tratamos de expresar por la palabra "Universo". "Es una esfera –dice– cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna". Pero, aunque esta tentativa de definición no defina del todo, en realidad el Universo sidéreo sería, con alguna reserva mental, una definición (suficientemente rigurosa para la utilidad práctica) del Universo propiamente dicho, es decir, del Universo considerado como espacio. Tomemos pues, a este último por "una esfera cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna". De hecho, si nos es imposible concebir un término al espacio, no experimentamos dificultad alguna en imaginar un comienzo cualquiera entre una serie infinita de comienzos.

IV

Adoptemos, pues, como punto de partida, la "Divinidad". Al tratarse de esta Divinidad, considerada en "sí misma", no será un imbécil, ni será un impío, solamente aquel que no afirma nada absolutamente. "No conocemos nada –dice el barón de Bielfeld–, no conocemos nada de la naturaleza ni de la ciencia de Dios; para saber lo que es, sería preciso ser Dios mismo".

"¿Sería preciso ser Dios mismo?" A despecho de esta frase terrible, que aún zumba en mis oídos, me atrevo, sin embargo, a preguntar si nuestra actual ignorancia de la Divinidad es una ignorancia a la que el alma esté "eternamente" condenada.

Pero contentémonos por ahora con suponer que es Él, el incomprensible (por el momento), Él a quien consideramos como "Espíritu", es decir, como "no Materia" (distinción que para los fines que perseguimos, suplirá perfectamente a una definición), Él, que existe como Espíritu, quien nos ha "creado o hecho de la nada", por la fuerza de su voluntad –en cierto punto del Espacio, que tomaremos como centro, en cierta época que no tenemos la pretensión de averiguar, pero en todo caso inmensamente remota–, supongamos, digo, que

es Él quien nos ha hecho, pero hecho... ¿qué? Éste es un punto de importancia vital en nuestras consideraciones. "¿Qué" éramos, "qué" podemos suponer legítimamente qué éramos, cuando fuimos "creados", nosotros, universo, primitiva e individualmente?

Hemos llegado a un punto en que sólo la intuición puede auxiliarnos. Pero permítaseme recordar la idea que antes insinué como la única capaz de definir convenientemente la intuición. Ésta no es sino "la convicción nacida de ciertas inducciones o deducciones, cuyo desarrollo fue lo bastante secreto para pasar inadvertido a nuestra conciencia, eludir nuestra razón o desafiar nuestro poder expresivo". Esto sentado, afirmo que una intuición absolutamente irresistible, aunque indefinible, me impulsa a concluir que lo que Dios creó originariamente, esta materia que, por fuerza de su voluntad sacó de su Espíritu o de la nada, no puede haber sido otra cosa que la materia en su estado más puro, más perfecto... ¿de qué?, de "simplicidad".

Ésta será la única "suposición" absoluta de mi discurso. Me valgo de la palabra suposición en su sentido corriente; sostengo, sin embargo, que mi proposición primordial, así formulada, está lejos, muy lejos de ser una mera suposición. Nada ha sido, en efecto, más regular ni más rigurosamente "deducido" –ninguna conclusión humana fue, en efecto, más regular ni más rigurosamente "deducida"; pero, ¡ay!, el proceso de esta deducción pasa inadvertido al humano análisis–; en todo caso se sustrae a la potencia expresiva de toda lengua humana.

Esforcémonos ahora por concebir lo que pudo y debió ser la materia en su condición absoluta de "simplicidad". Aquí, la razón vuela de un aletazo hacia la imparticularidad, hacia una partícula, una partícula "única", una partícula "una" en su aspecto, "una" en su carácter, "una en su naturaleza, "una" por su volumen, "una" por su forma; una partícula que sea partícula por todos conceptos; por lo tanto, una partícula amorfa e ideal, partícula absolutamente única, individual, no dividida, pero "no indivisible", simplemente, porque Aquel que la creó por la fuerza de su voluntad puede, naturalísimamente, dividirla por un ejercicio infinitamente menos enérgico de su misma voluntad.

Así, pues, la "unidad" es todo lo que afirmo al referirme a la materia originalmente creada; pero me propongo demostrar que "esta unidad es un principio bastante suficiente para explicar la constitución, los fenómenos actuales y el aniquilamiento absolutamente inevitable, cuando menos, del Universo material".

El deseo espontáneo luego que tomó cuerpo en la partícula primordial, completó el acto o, más propiamente, la "concepción" de la creación. Nos dirigiremos ahora hacia el objeto final para el cual fue creada esta partícula –cuando digo objeto final, quiero decir todo lo que nuestras consideraciones nos consienten por ahora abarcar–, a saber, la constitución del Universo sacada de esta partícula única.

Esta constitución se ha efectuado por la transformación "forzosa" de la unidad original y normal, en pluralidad, condición anormal. Una acción de esta índole implica reacción. Una difusión de la unidad no se verifica sino condicionalmente, es decir, implica una tendencia al retorno, a la unidad-tendencia indestructible hasta su perfecta satisfacción. Pero de este asunto ya hablaré más extensamente en lo sucesivo.

La suposición de la unidad absoluta en la partícula primordial encierra la de la divisibilidad infinita. Concibamos, pues, simplemente la partícula como no absolutamente agotada por su difusión a través del espacio. De esta partícula, considerada como centro, supongamos que irradia esféricamente en todas direcciones, a distancias inconmensurables, pero, sin embargo, definidas en el espacio, hasta entonces vacío, cierto número considerable, aunque limitado, de átomos inconcebiblemente, pero no infinitamente pequeños.

Ahora bien; ¿qué podemos no sólo suponer, si no aseverar, respecto de estos átomos así diseminados o en el estado de difusión, al considerar la fuente de que emanan y el fin aparente de su difusión? Siendo su origen la unidad y "la diferencia de la unidad" el carácter del objeto manifestado por su difusión, tenemos pleno derecho a suponer que este carácter persiste "generalmente" en toda la extensión del plan y forma parte de éste; es decir, tenemos pleno derecho a concebir diferencias continuas, en todos los puntos respecto de la unidad y simplicidad del punto original. Pero, ¿esta razón nos autoriza para imaginar los átomos como heterogéneos, o distintos, desiguales y desigualmente distantes? Para hablar más claro, ¿hemos de creer que en el momento de su difusión, no hubo dos átomos de igual naturaleza, de igual forma o igual tamaño, y que habiéndose operado su difusión a través del espacio, han de estar todos, sin excepción, a distancias desiguales? Una disposición semejante en tales condiciones, nos permite concebir fácilmente, inmediatamente, el procedimiento de operación más acomodado a un propósito como el que apunté –el propósito de sacar la variedad de la unidad, la diversidad de la similaridad, la heterogeneidad de la homogeneidad, la complejidad de la sencillez–, en una palabra, la mayor multiplicidad posible de "relaciones" de la "unidad", expresamente absoluta. Sin duda alguna, estaríamos en nuestro derecho al suponer todo esto, si no nos contuviesen dos reflexiones: primero, que la superfluidad y superabundancia no son nunca admisibles en la acción divina; y segundo, que el fin perseguido parece tan fácil de alcanzar cuando algunas de las condiciones requeridas se logran en el principio, como cuando todas existen visibles e inmediatamente. Quiero decir que éstas están contenidas en las otras o que son una consecuencia tan instantánea de ellas, que su distinción resulta inapreciable. La diferencia de tamaño, por ejemplo, se habrá creado por la tendencia de

un átomo hacia un segundo átomo, con preferencia a un tercero, por razón de una desigualdad particular de distancia; "desigualdad particular de distancia entre centros de cantidad, en átomos vecinos de diferente forma"; fenómeno que en nada contradice la distribución generalmente igual de los átomos. La diferencia de "especie" la concebimos también muy fácilmente como resultante de diferencias en el grosor y en la forma, que se suponen más o menos conjuntas; en efecto, ni se concede que la unidad de la partícula, propiamente dicha, implica homogeneidad absoluta, no podemos suponer que los átomos, en el momento de su difusión, difieran en especie, sin imaginar al mismo tiempo una especial operación de la voluntad divina, obrando en la emisión de cada átomo, con el fin de efectuar en cada uno una transformación de su naturaleza esencial; y hemos de rechazar tanto más una idea tan fantástica, cuanto que el objeto contemplado puede muy bien lograrse sin una intervención tan menuda y laboriosa. Comprendamos, pues, ante todo, que sería superabundante y, por ende, antifilosófico, atribuir a los átomos, mirando a sus destinos respectivos, otra cosa que "una diferencia de forma" en el momento de su dispersión y posteriormente una desigualdad particular de distancia, derivándose todas las demás diferencias juntas de las primeras, desde los primeros pasos que la masa da hacia su constitución. Establezcamos, pues, el "universo" sobre una base puramente "geométrica". No es necesario suponer una absoluta diferencia, ni de forma, entre todos los átomos irradiados; nos contentamos con suponer una desigualdad general de distancia de uno a otro. Sólo estamos obligados a admitir que no hay átomos "vecinos" de forma semejante, que no hay átomos que puedan aproximarse nunca, salvo en el instante de su inevitable reunión final.

Aunque la "tendencia" inmediata y perpetua de los átomos dispersos, a volver a su unidad normal vaya implícita, como ya se ha dicho, en su fusión anormal, es claro, sin embargo, que esta tendencia ha de resultar infructuosa –ha de quedar en tendencia y nada más– hasta que, cesando de operar la fuerza de expansión, deje a esta tendencia en plena libertad de satisfacerse. Sin embargo, considerada la acción divina como determinada e interrumpida después de la primitiva operación de la difusión, concebimos inmediatamente una "reacción", en otros términos, una tendencia "que podrá ser satisfecha" de todos los átomos desunidos para volver a la "unidad".

Pero habiéndose retirado la fuerza de difusión y empezado la reacción para favorecer el designio final –"el de crear la mayor suma posible de relaciones"–, este propósito corre ahora peligro de malograrse en el pormenor, en virtud de esta tendencia retroactiva, que tiene por objeto su realización total. "La multiplicidad" es el fin; pero nada estorba a los átomos vecinos el precipitarse "en

seguida" uno sobre otro –gracias a su tendencia ya libre, antes de la realización de todos los fines múltiples– y el fundirse en una unidad compacta; nada se opone a la agregación de diversas masas aisladas, y hasta entonces en diferentes puntos del espacio; en otras palabras, nada impide la acumulación de diversas masas, cada una de las cuales constituye una unidad absoluta.

V

Para el cumplimiento eficaz y completo del plan general, adivinamos ahora la necesidad de una fuerza repulsiva limitada, de "algo" que sirva para separar, y que cuando cese la volición difusiva, pueda, al mismo tiempo, permitir la aproximación e impedir la fusión de los átomos, les consienta acercarse infinitamente y les prohíba llegar a un contacto positivo; algo, en una palabra, que tenga poder, "hasta cierta época", para precaver su fusión, pero no para contradecir por ningún concepto ni en ningún grado su tendencia a reunirse. La fuerza repulsiva, considerada ya como tan particularmente limitada por otros conceptos, puede, lo repito, tomarse por una potencia destinada a impedir la cohesión absoluta, "sólo hasta cierta época". A no ser que concibamos la apetencia de los átomos por la unidad, como condenada a no satisfacerse "nunca" –a no ser que admitamos que lo que tuvo un comienzo no ha de tener fin–, idea realmente inadmisible por muchos que sean los que entre nosotros se devanan los sesos y no dan paz a la lengua para hablar de este tema, no tenemos más remedio sino concluir, que el supuesto influjo repulsivo habrá finalmente –bajo la presión de la "Unitendencia" que obra "colectivamente", pero que obra sólo en cuanto tal acción colectiva tiene que producirse, naturalmente, para el cumplimiento de los designios de la Divinidad, de ceder a una fuerza que, en esta época final, será la fuerza superior, extremada hasta el grado necesario y permitir así la fusión universal de las cosas en la "Unidad", inevitable porque es original, y, por consiguiente, normal. Es, en verdad, muy difícil conciliar todas estas condiciones –ni siquiera podemos comprender la posibilidad de esta conciliación–; pero esta imposibilidad aparente es fecunda en insinuaciones brillantes.

Que esta repulsión existe positivamente, es cosa "que vemos". El hombre no emplea ni conoce fuerza alguna que pueda fundir dos átomos en uno. No hago sino afirmar la tesis harto conocida de la impenetrabilidad de la materia. Toda la experiencia la aprueba, toda la Filosofía la admite. He tratado de demostrar el "objeto" de la repulsión y la necesidad de su existencia; pero me he abstenido religiosamente de toda tentativa, de desentrañar su naturaleza, y

esto a causa de una convicción intuitiva que me dice que el principio a que me refiero es estrictamente espiritual –que yace en una profundidad impenetrable para nuestra inteligencia presente– que está implícito en una consideración referente a lo que por ahora, en nuestra condición humana, no puede ser objeto de ningún examen, en una consideración del "espíritu en sí mismo". Siento, en una palabra, que aquí y sólo aquí se interpone Dios, porque aquí y sólo aquí pedía el nudo de la dificultad la interposición de Dios.

Realmente, mientras en esta tendencia de los átomos hacia la unidad, se reconocerá de inmediato el principio de la gravitación newtonieana, lo que llevo dicho de una fuerza repulsiva, que sirva para poner límite a la satisfacción inmediata, puede entenderse de "lo que" hasta ahora hemos designado ya como calor, ya como magnetismo, ya como "electricidad"; resaltando así en las vacilaciones de la fraseología con que probamos a definir "lo", la ignorancia en que estamos acerca de su carácter misterioso y terrible.

Llamándola, pues, por ahora solamente, electricidad, sabemos que todo análisis experimental de la electricidad dio siempre por resultado último el principio real o aparente de la "heterogeneidad". "Sólo allí", donde las cosas difieren, se manifiesta la electricidad; y es de presumir que no difieran nunca allí donde la electricidad no está desarrollada, sino latente. Pero este resultado se halla perfectamente conforme con el que he llegado a obtener por otra vía que la de la experiencia. Afirmo que la utilidad de la fuerza repulsiva estriba en impedir que los átomos diseminados retornen a la unidad inmediata; y estos átomos no están representados como mutuamente distintos. La "diferencia" es su carácter –su esencialidad– precisamente como la "no diferencia", era el carácter esencial de su movimiento. Así, pues, cuando decimos que una tentativa, para procurar el contacto de dos de estos átomos, ha de provocar un esfuerzo del influjo repelente para estorbar esta unión, podemos valernos también de una frase absolutamente equivalente, diciendo que toda tentativa para procurar el contacto de dos diferencias tendrá por resultado un desarrollo de electricidad. Todos los cuerpos existentes se componen de estos átomos en contacto inmediato, y pueden, por lo tanto, considerarse como simples aglomeraciones de diferencias más o menos numerosas; y la resistencia opuesta por el espíritu de repulsión, si lográsemos el contacto de dos cualesquiera de estos cúmulos, estaría en razón directa de las dos sumas de diferencias contenidas en cada uno de ellos, expresión que puede reducirse a esta otra equivalente:

"La suma de electricidad desarrollada por el contacto de dos cuerpos es proporcional a la diferencia entre las sumas respectivas de átomos de que consten dichos cuerpos".

El que no haya dos cuerpos absolutamente semejantes es un simple corolario que resulta de cuanto hemos dicho. Así, pues, la electricidad, siempre

existente, se "desarrolla" por el contacto de dos cuerpos cualesquiera, pero no se "manifiesta" sino al contacto de cuerpos de una diferencia apreciable.

A la electricidad –para seguir sirviéndonos de esta denominación– podemos a justo título atribuir los diversos fenómenos físicos de luz, calor y magnetismo; pero aun estamos más autorizados a atribuir a este principio estrictamente espiritual, los fenómenos principales de vitalidad, conciencia y "pensamiento". Permítaseme, sin embargo, a este respecto, hacer un paréntesis y observar que estos fenómenos, contemplados en su generalidad o en sus pormenores, parece como que proceden, "por lo menos, en razón directa de la heterogeneidad".

Descartemos ahora los dos términos equívocos de "gravitación" y "electricidad", y adoptemos las expresiones más definidas de "atracción" y "repulsión". La primera es el cuerpo, la segunda el alma; la una es el principio material, la otra el principio espiritual del Universo. "No hay otros principios". "Todos" los fenómenos tienen que ser atribuidos al uno o al otro o a ambos combinados. Es tan rigurosamente cierto, tan perfectamente racional, que la atracción y la repulsión son las "únicas" propiedades por cuyo medio percibimos el Universo, que tenemos pleno derecho a suponer que la materia no "existe", sino como atracción y repulsión; que la atracción y la repulsión "son" materia –sirviéndonos de esta hipótesis como de un medio de facilitar la argumentación–; porque es imposible concebir un caso en el que no podamos emplear a nuestro antojo la palabra materia, y los términos de atracción y repulsión tomados juntamente como expresiones lógicas equivalentes y convertibles.

VI

Iba diciendo, que lo que he llamado tendencia de los átomos diseminados, a volver a su unidad original, había de tomarse por el principio de la ley newtoneana de la gravitación; y, en efecto, no costará gran trabajo entender así la cosa si se considera la "gravitación newtoniana" en un aspecto puramente general, como una fuerza que impele a la materia a buscar a la materia; es decir, si queremos desviar nuestra atención del *modus operandi* conocido de la fuerza newtoniana. La coincidencia general nos satisface; pero, mirando más de cerca, vemos en lo menudo muchas cosas que nos parecen no coincidentes, y muchas otras en que la coincidencia no resalta lo bastante. Un ejemplo: si consideramos la gravitación newtoniana en ciertos aspectos, no se nos revela ni remotamente como una tendencia hacia la "Unidad"; antes bien, parece una tendencia de todos los cuerpos en todas direcciones, frase que parece expresar la tendencia a la difusión. Aquí, pues, hay divergencia. Otro ejemplo: cuando

reflexionamos en la ley matemática que gobierna la tendencia newtoniana, vemos claramente que no podemos obtener la coincidencia –por lo menos, con respecto al *modus operandi*– entre la gravitación, tal que la conocemos y esa tendencia, simple y directa al parecer, que yo he supuesto.

He llegado así a un punto en que convendría afianzar mi posición invirtiendo mi procedimiento. Hasta ahora, hemos procedido *a priori* de una consideración abstracta de la "simplicidad", tomada como la cualidad que, según la mayor verosimilitud, ha debido de caracterizar la acción original de Dios. Veamos ahora si los hechos comprobados de la gravitación newtoniana pueden proporcionarnos *a posteriori* algunas inducciones legítimas.

Qué declara la ley newtoniana? Que todos los cuerpos se atraen unos a otros con fuerzas proporcionales a los cuadrados de sus distancias. Con toda intención doy primero la versión vulgar de la ley. Y confieso que, como en la mayoría de las traducciones vulgares de grandes verdades, no hallo tampoco en ésta muchos alicientes. Adoptemos, pues, una fraseología más filosófica: "cada átomo de cada cuerpo atrae a todo otro átomo, ya perteneciente al mismo cuerpo, ya perteneciente a cualquier otro cuerpo, con una fuerza que varía en razón inversa del cuadrado de las distancias entre el átomo atrayente y el átomo atraído". Véase cuánta luz no entra de pronto por los ojos del espíritu.

Pero veamos distintamente la cosa que Newton ha "probado", según la definición irracional de la "prueba" prescripta por las escuelas de metafísica. Hubo de contentarse con demostrar que los movimientos de un Universo imaginario, compuesto de átomos atrayentes y atraídos obedeciendo a la ley que él enunciaba, coincidían perfectamente con los movimientos del Universo, que en realidad existe, por lo menos, en cuanto nuestra observación alcanza. Tal fue la suma de su "demostración", según la jerga convenida de los filósofos. Los éxitos que la confirmaron añadieron pruebas sobre pruebas –pruebas tales que las admite toda inteligencia sana–, pero la "demostración" de la ley misma, según los metafísicos, no fue confirmada en modo alguno. Sin embargo, la prueba "ocular", "física", de la atracción fue hallada al fin aquí en esta Tierra, de perfecto acuerdo con la teoría newtoniana y a cumplida satisfacción de alguno de esos reptiles intelectuales. Esta prueba nació indirecta e incidentalmente –como nacieron casi todas las verdades importantes–, de una tentativa hecha para medir la densidad media de la Tierra. En la famosa experiencia que Maskelyne, Cavendish y Bailly hicieron con ese objeto se descubrió, comprobó y demostró matemáticamente, que la atracción de la masa de una montaña concordaba exactamente con la inmortal teoría del astrónomo inglés.

Pero a despecho de esta confirmación, de una verdad que para nada la necesitaba –a despecho de la supuesta corroboración de la "teoría por la

supuesta "prueba" ocular y física, a despecho del carácter de esta confirmación–, las ideas que los verdaderos filósofos no pueden menos de aceptar en lo tocante a la gravitación, y especialmente las ideas aceptadas, y gustosamente sostenidas por los hombres vulgares, salieron, en su mayor parte, de una consideración del principio, según lo encuentran simplemente desarrollado sobre "el planeta al que están adheridos".

Ahora bien, ¿adónde nos conduce una consideración tan mermada? ¿Qué suerte de error no engendra? Sobre la Tierra vemos, sentimos sencillamente, que la gravitación empuja a todos los cuerpos hacia el centro de la Tierra. Ningún hombre en el decurso ordinario de la vida puede ver ni sentir de otro modo, no puede menos de percibir, que toda cosa por doquiera, tiene una tendencia gravitante, perpetua, hacia el centro de la Tierra y no a otro punto; sin embargo –salvo una excepción que después especificaremos–, es cierto que toda cosa terrestre –para no hablar ahora de las cosas celestes– tiende no sólo hacia el centro de la Tierra, sino también hacia cualquiera otra suerte de dirección.

Ahora bien; aunque no pueda acusarse a los hombres de la filosofía de engañarse con el vulgo sobre esta materia, déjanse, sin embargo, influir, a sabiendas, por la idea vulgar que obra como sentimiento. Aunque nadie tenga fe en las palabras del paganismo –dice Bryant en su sapientísima "Mitología"–, nos olvidamos, sin embargo, de ello, hasta el punto de sacar de ellas inducciones como si se tratara de "realidades existentes". Quiero decir que la percepción puramente "sensitiva" de la gravitación, según la conocemos sobre la Tierra, induce a la humanidad a forjarse patrañas y a creer en una "concentralización", en una especie de especialidad terrestre, que siempre inclinó hacia esta fantasía aun a las inteligencias más poderosas, desviándolas perpetua, aunque insensiblemente, de la característica real del principio, y hasta la época presente les impidió echar ni siquiera un vistazo a esta verdad vital que se encuentra en una dirección diametralmente opuesta, tras las características "esenciales" del principio que son, no la reducción o especialidad, sino la "universalidad" y la "difusión". Esta verdad vital es la unidad, tomada como origen del fenómeno.

Permítaseme repetir la definición de la gravitación; "cada átomo de cada cuerpo, atrae a todo otro átomo perteneciente al mismo cuerpo o perteneciente a otro cuerpo cualquiera" con una fuerza que varía en razón inversa de los cuadrados de las distancias entre el átomo atrayente y el átomo atraído.

Deténgase aquí ahora el lector un momento conmigo para contemplar la milagrosa, inefable y absolutamente inimaginable complejidad de relaciones implícitas en este hecho de que "cada átomo atrae a todo otro átomo", implícita solamente en este hecho de la atracción, descartando la cuestión de la ley

o del modo en que la ley se manifiesta, implícita en este hecho único de que cada átomo atrae más o menos a todo otro átomo, en una inmensidad de átomos tal, que todas las estrellas que entran en la constitución del Universo pueden casi compararse por su número a los átomos que entran en la composición de una granada de fuego.

Si hubiésemos descubierto simplemente que cada átomo tendía hacia un punto favorito, hacia un átomo particularmente atrayente, ya habríamos dado con un descubrimiento que por sí solo bastaría para agobiar nuestro espíritu; pero, ¿qué verdad no es esta que actualmente estamos llamados a comprender? La de que cada átomo atrae a todo otro átomo, simpatiza en sus más delicados movimientos con cada átomo y con todos, siempre, incesantemente, siguiendo una ley determinada cuya complejidad, aun considerada solamente en sí misma, supera en absoluto las fuerzas de la imaginación humana. Si me propongo medir el ascendiente de un solo átomo sobre su átomo vecino en un rayo solar, no podré cumplir mi propósito sin antes contar y pesar todos los átomos del Universo y definir la posición de cada uno de ellos en un momento determinado. Si se me antoja cambiar de lugar aunque sólo sea en una billonésima parte de una pulgada, el grano microscópico de polvo que está ahora posado en la yema de mi dedo, ¿cuál no será el alcance de la acción que he tenido la osadía de cometer? He realizado un acto que conmueve a la Luna en su tránsito, que obliga al Sol a no ser ya el Sol y que altera para siempre el destino de las innumerables miríadas de estrellas que giran y llamean ante la majestad de su Creador.

Tales ideas, tales concepciones –pensamientos monstruosos, que no son ya pensamientos, ensueños del alma más bien que razonamientos o consideraciones de la inteligencia– tales ideas, repito, son las únicas que podemos crear en nosotros al empeñarnos en aprehender el gran principio de la "atracción".

Pero ahora, con tales ideas, con tal visión francamente aceptada, de la maravillosa complejidad de la atracción, aplíquese quien sea capaz a reflexionar sobre semejantes materias, a imaginar un principio que convenga a los fenómenos observados, o la condición que los hizo viables.

Una fraternidad tan evidente de los átomos ¿no indica un origen común? Una simpatía tan victoriosa, tan indestructible y tan absolutamente independiente ¿no sugiere la idea de un origen, de una paternidad común? ¿Un extremo no impele a la razón hacia el extremo opuesto? ¿Lo infinito en la división no se relaciona con lo absoluto en la individualidad? Lo superlativo de la complejidad ¿no deja entrever la perfección en la simplicidad? Quiero decir no sólo que los átomos, según los vemos, se hallan divididos o son complejos en sus relaciones, sino también, en primer término, que están inconcebiblemente divididos y son inefablemente complejos; más que de las condiciones mismas

quiero hablar ahora de lo extremo de estas condiciones. En una palabra: ¿no será porque los átomos eran en cierta época muy remota "algo más que un conjunto", no será porque originalmente y, por lo tanto, normalmente, eran "uno", por lo que ahora, en cualquier circunstancia, en cualquier punto, en todas direcciones, por todos los modos de aproximación, sean cualesquiera sus relaciones y condiciones, se obstinen en *volver* a esa "unidad" absoluta, independiente e incondicional?

Pero acaso preguntará alguno: "¿Por qué, puesto que es a la unidad adonde los átomos se obstinan en volver, no juzgamos y definimos la atracción "una simple tendencia general hacia un centro"? ¿Por qué, sobre todo, sus átomos, los que usted nos presenta como que fueron irradiados de un centro, no vuelven todos a la vez, en línea recta, hacia el punto central de un origen?"

A esto respondo que ya lo hacen, según demostraré claramente; y que la causa que los impulsa a ello es completamente independiente del centro considerado como tal. Tienden todos en línea recta hacia un centro, a causa de la esfericidad con que fueron lanzados al espacio. Cada átomo, al formar como forma parte de un globo generalmente uniforme de átomos, encuentra, naturalmente, más átomos en dirección del centro que en cualquier otra dirección; va, pues, empujado en este sentido, pero no porque el centro sea "el punto de su origen". No hay "punto" en el que se encuentren los átomos. No hay "lugar" ni en lo concreto ni en lo abstracto, al cual los suponga yo adscritos. Nada de lo que se pueda llamar "localidad" ha de ser concebido como su origen. Su origen está en el principio de unidad. Éste es el padre que perdieron. Eso es "lo que buscan" siempre, inmediatamente en todas direcciones, donde quiera que pueden encontrarlo, aunque sea parcialmente, apaciguando así, en cierta medida, su indescriptible tendencia, recorriendo el camino hacia su absoluta satisfacción.

Síguese de todo esto que todo principio que sea suficiente para explicar en general la "ley" o *modus operandi* de la fuerza atrayente habrá de explicar también esta ley en el detalle; es decir, que todo principio que muestre por qué los átomos han de tender hacia su "centro general de irradiación" con fuerzas que varían en proporción inversa de los cuadrados de las distancias, explicará de manera satisfactoria la tendencia, conforme con la misma ley que impele al átomo hacia el átomo; porque "la tendencia hacia el centro" "es" simplemente la tendencia de cada uno hacia cada uno y no una tendencia hacia un centro considerado "como tal".

Al mismo tiempo vemos que el enunciado de mis proposiciones no implica necesidad alguna de modificar los términos de la definición newtoniana de la gravitación, la cual reza que cada átomo atrae a todo otro átomo en una reciprocidad infinita, y no reza más que esto; pero –suponiendo, sin embargo,

que se acepte finalmente lo que yo propongo– me parece evidente que, en las futuras operaciones de la ciencia, podría evitarse algún error contingente si se adoptase una fraseología más amplia, tal como ésta: "cada átomo tiende hacia todo otro átomo, etc., con una fuerza, etc., siendo el resultado general una tendencia de todos los átomos, con una fuerza semejante hacia un centro general".

Rehaciendo nuestro camino a la inversa, hemos llegado a un resultado idéntico; pero en uno de los casos fue la "intuición" el punto de partida; en el otro fue el fin. Al emprender mi primer viaje sólo podía decir que "sentía" como por una irresistible intuición que la simplicidad fue la característica de la acción original de Dios; al rematar mi segundo viaje sólo puedo declarar que percibo, por una irresistible intuición, que la unidad fue el origen de los fenómenos de la gravitación newtoneana, hasta ahora observados. De suerte que, según las escuelas, nada "pruebo". Concedamos que así sea. No tengo otra ambición que la de insinuar, y "convencer" insinuando. Tengo la orgullosa convicción de que existen inteligencias humanas profundas, dotadas de un prudente discernimiento que no podrán menos de sentirse ampliamente satisfechas con mis simples insinuaciones. Para estas inteligencias –como para la mía– no hay demostración matemática que pueda aducir la menor "prueba verdadera" adicional a la gran "verdad" que he adelantado, a saber: que la "unidad original es la fuente, en principio, de los fenómenos universales". Por mi parte, no estoy tan seguro de que hablo y veo; de que mi corazón late y mi alma vive, ni de que el Sol se levantará mañana al amanecer, probabilidad de que aún reside en lo futuro. No pretendo ni remotamente estar tan seguro de todo esto como lo estoy de este "hecho" irreparablemente ocurrido, que todos los seres y todos los pensamientos de los seres, con toda su inefable multiplicidad de relaciones, nacieron a la vez a la existencia de la primordial e independiente "unidad".

Respecto de la gravitación newtoniana, el doctor Nichol, el elocuente autor de la *Arquitectura de los cielos*, dice: "en verdad, no tenemos razón alguna para suponer que esta gran ley, según como la conocemos hoy, sea la fórmula suprema o más sencilla, y, por lo tanto, universal y omnicomprensiva de un gran sistema. El modo por el cual disminuye su intensidad con el elemento de la distancia, no tiene el aspecto de un "principio" supremo, el cual principio ha de tener siempre la simplicidad de estos axiomas, evidentes por sí mismos, que constituyen la base de la geometría."

Es absolutamente cierto que los "principios supremos", según el sentido usual de estas palabras, han de tener siempre la sencillez de los axiomas geométricos –cuanto a las cosas evidentes por sí mismas no existen–; pero no es muy claro que estos principios sean supremos; en otros términos, las cosas que acostumbramos calificar de principios no son, hablando con propiedad, tales

principios, ya que no puede existir sino un principio, que es la volición divina. No nos asiste, pues, ningún derecho para suponer, a juzgar por lo que observamos, en las reglas que locamente nos complacemos en llamar "principios", nada que se parezca a las características de un principio propiamente dicho. Los "principios supremos", a que el doctor Nichol atribuye la simplicidad geométrica, podrán tener y en efecto tienen este aspecto geométrico, puesto que son parte integrante de un vasto sistema de simplicidad, cuyo principio verdaderamente supremo es, sin embargo, "según sabemos", el máximun de lo complejo o, dicho de otro modo, de lo inteligible, porque, ¿no es la capacidad espiritual de Dios?

He citado, no obstante, la observación del doctor Nichol, no tanto para invalidar su filosofía cuanto para llamar la atención sobre el hecho de que aunque todos los hombres hayan admitido "cierto" principio como existente más allá de la ley de la gravitación, ninguna tentativa se ha hecho para definir lo que sea particularmente ese principio; si exceptuamos acaso algunas apreciaciones fantásticas que lo sitúan en el magnetismo, mesmerismo, swedemborgismo, transcendentalismo o en cualquier otro "ismo" delicioso de la misma especie, invariablemente favorecido por una y sola y misma clase de gente. Hasta el gran espíritu de Newton, con haber aprehendido audazmente la ley misma, retrocedió ante el principio de la ley. La sagacidad de Laplace, más altiva, más comprensiva cuando menos, si no más paciente y profunda, no tuvo lugar para acometerla de frente. Mas no son tan difíciles de comprender los reparos de estos astrónomos. Es que ellos, como todos los matemáticos de primera clase, eran "puramente" matemáticos; por lo menos su inteligencia estaba marcada con un carácter físicomatemático muy pronunciado. Todo lo que no estaba claramente situado en los dominios de la física o de las matemáticas era para ellos pura fantasía o sombra. Podemos, sin embargo, maravillarnos con razón de que Leibnitz, que fue una excepción notable a esta regla general y en cuyo temperamento espiritual se hallaban amalgamadas las matemáticas y la físico-metafísica, no investigase y definiese el punto litigioso. Newton y Laplace, al buscar un principio y no encontrar ninguno "físico", tenían que detenerse humilde y tranquilamente en esta conclusión; pero es casi imposible comprender cómo un Leibnitz, que había agotado en sus investigaciones los dominios de la física, no caminó derechamente, lleno de osadía y confianza, por ese viejo laberinto de la metafísica que tan familiar le era. Es evidente que debió de aventurarse a buscar el tesoro; si no dio con él acaso fuese, después de todo, porque su maravillosa conducta, su imaginación, no era suficientemente adulta o no estaba lo bastante educada para dirigirlo por el buen camino.

Hice notar, poco antes; que ha habido vagas tentativas para atribuir la gravitación a ciertas fuerzas muy dudosas, cuyos nombres afectan la designación "ismo". Pero estas tentativas, aunque consideradas justamente como atrevidas,

no pusieron la mira más allá de la generalidad, de la pura generalidad de la ley newtoneina. Ningún esfuerzo afortunado se ha hecho por explicar su *modus operandi.* Así, pues, no sin un temor muy legítimo de que me tomen por loco, desde luego y antes de, haber podido presentar mis proposiciones a los únicos que pueden ser jueces competentes para decidir de su valer, declaro aquí que el *modus operandi* de la ley de la gravitación es una cosa perfectamente sencilla y perfectamente apreciable, a condición de que nos acerquemos al problema, según una justa gradación y por el buen camino, es decir, que lo consideremos desde el punto de vista conveniente.

VII

Sea que lleguemos a la idea de "unidad" absoluta, origen presunto de todos los seres, por una consideración de la simplicidad, tomada como la característica más probable de la acción original de Dios; sea que nos lleve a ella el examen de la universalidad de relaciones de la gravitación, sea, en fin, que se nos presente como el resultado de la corroboración recíproca de ambos procedimientos, lo cierto es que esta idea, una vez aceptada, se enlaza inseparablemente con otra, la de la condición del universo sideral, según lo vemos ahora, es decir, dotado de una inconmensurable difusión a través del espacio. Pero una conexión entre estas ideas –unidad y difusión–, no puede admitirse sin una tercera idea, la de la "irradiación". Mas si se toma como centro la unidad absoluta, el universo sideral existente es el resultado de una irradiación que arranca de ese centro.

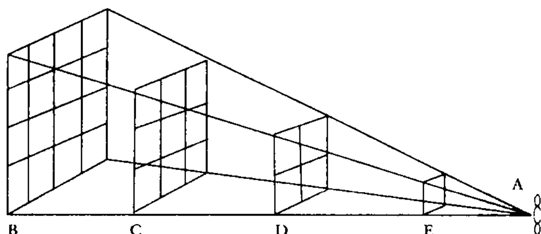
Ahora bien: las leyes de la irradiación "son conocidas". Forman parte integrante de la "esfera". Pertenecen a la clase de las "propiedades geométricas incontestables". Decíamos de ellas que son verdaderas, que son evidentes. Preguntar "por qué" son verdaderas, sería lo mismo que preguntar por qué son verdaderos los axiomas en que se apoya la demostración de estas leyes. No hay "nada" demostrable, estrictamente hablando: pero si algo hay demostrable, demostradas están las propiedades y leyes de que hablamos.

Pero ¿qué es lo que declaran estas leyes? ¿Cómo, por qué grados procede la irradiación del centro hacia el espacio?

Desde un centro luminoso emana la luz por irradiación y las cantidades de luz recibidas por un plano cualquiera, que supondremos cambiando de posición, de suerte que tan pronto se encuentre más cerca como más lejos del centro, disminuirán en la misma proporción en que aumenten los cuadrados de las distancias entre el plano y el cuerpo luminoso y crecerán en la misma proporción en que los cuadrados disminuyan.

La expresión de la ley puede generalizarse así: El número de moléculas luminosas, o si se prefieren otros términos, el número de impresiones lumino-

sas recibidas por el plano móvil, estará en proporción "inversa" de los cuadrados de las distancias a que esté situado el plano. Y generalizando aún más, podemos decir que la difusión, diseminación o irradiación, en una palabra, está en razón "directa" de los cuadrados de las distancias.



Por ejemplo; a la distancia E del centro luminoso A, hay diseminado cierto número de partículas, de manera que ocupan la superficie E. Por lo tanto, a doble distancia, es decir, en D, estas partículas se encontrarán tanto más diseminadas cuanto que ocuparán cuatro superficies semejantes; a triple distancia, o sea en C, estarán tanto más separadas unas de otras cuanto que ocuparán nueve superficies análogas; a una distancia cuádruple, o sea en B, estarán tan difundidas que se extenderán sobre dieciséis superficies semejantes: y así sucesivamente hasta lo infinito.

Generalmente, al decir que la irradiación procede en razón proporcional directa de los cuadrados de las distancias, nos valemos del término irradiación para expresar el "grado de difusión" a medida que nos alejamos del centro. Invirtiendo la proposición y empleando la palabra "reducción" para expresar el "grado de atracción general" a medida que nos acercamos al centro, podemos decir que la reducción procede en razón inversa de los cuadrados de las distancias. En otros términos, hemos llegado a la conclusión de que, en la hipótesis de que la materia haya sido irradiada originalmente desde un centro y se halle ahora en vías de volver a él, la reducción o acción de retorno, procede "exactamente como sabemos que procede la fuerza de gravitación".

Ahora bien: si se nos permite suponer que la reducción representa exactamente la "fuerza de la tendencia hacia el centro"; que la una se da en la misma proporción que la otra, y que ambas proceden simultáneamente, habríamos demostrado cuanto tenemos que demostrar. La única dificultad consiste aquí, pues, en establecer una proporción directa entre la reducción y la "fuerza" de reducción y podremos dar la cosa por hecha si establecemos una proporción semejante entre la irradiación y la "fuerza" de irradiación.

Una rápida inspección de los cielos basta para probarnos que las estrellas están distribuidas con cierta uniformidad y a cierta igualdad de distancia por

la región del espacio en que están apiñadas, afectando en su conjunto una forma aproximadamente esférica: esta suerte de igualdad, general más bien que absoluta, en nada contradice mi deducción sobre la desigualdad de distancias, en ciertos límites, entre los átomos originariamente irradiados y representa un corolario del sistema evidente de infinita complejidad de relaciones, deducido de la unidad absoluta. Recuérdese que partí de la idea de una distribución generalmente uniforme, pero particularmente desigual, de los átomos; idea confirmada, lo repito, por un estudio de las estrellas según existen actualmente.

Pero, aun en la igualdad general de distribución, por lo que respecta a los átomos, sobreviene una dificultad que, sin duda alguna, se les habrá presentado ya a aquellos de mis lectores que crean que yo supongo esta distribución efectuada por la "irradiación partiendo de un centro". Desde el primer momento, la idea de la "irradiación" nos obliga a aceptar esta otra idea, hasta ahora no separada y en apariencia inseparable, de una aglomeración alrededor de un centro y de una dispersión a medida que se avanza hacia la periferia; la idea, en una palabra, de desigualdad de distribución con respecto a la materia irradiada.

Pero ya hice notar en otro artículo[5] que si la razón, persiguiendo lo verdadero, puede encontrar alguna vez su camino, es gracias a dificultades como éstas, a esta desigualdad, a estas particularidades, a estos salientes en el plano ordinario de las cosas. Gracias a la dificultad, a la "particularidad" con que damos aquí, llego de un salto hasta el secreto, secreto que no podría nunca alcanzar sin la particularidad y las inducciones que me proporciona por su "puro carácter de particularidad".

El tránsito de mi pensamiento al llegar a este punto, puede trazarse simplemente, en la forma siguiente: Yo me digo: "La unidad, como la he explicado, es una verdad; la siento así. La difusión es una verdad; la veo. La irradiación, por cuya virtud únicamente se concilian ambas verdades, es, por lo tanto, una verdad; la percibo. La "igualdad" de difusión, primero deducida *a priori* y luego confirmada por el examen de los fenómenos, es también una verdad; la admito plenamente. Hasta aquí, todo es claro a mi alrededor; no hay nubes tras de las cuales pueda esconderse el secreto, el gran secreto del *modus operandi* de la gravitación; pero este secreto está en algún sitio, por aquí cerca, con toda seguridad, y si tuviera a la vista una sola nube tendría que desconfiar de ella." Y he aquí que al acabar de decir esto, se presenta una nube. Esta nube es la imposibilidad aparente de conciliar mi verdad "irradiación" con mi otra verdad

[5] "El crimen de la calle Morgue". (N. del T.)

"igualdad de difusión". Entonces me digo: "Detrás de esta imposibilidad *aparente* ha de encontrarse lo que busco". No digo imposibilidad "real", porque una invencible fe en mis verdades me confirma en la presunción de que en fin de cuentas, no hay más que una simple dificultad; pero llego hasta decir, con terca confianza, que cuando esta dificultad se resuelva, encontraremos "implícita en el procedimiento de solución", la clave del secreto que investigamos. Siento, además, que no hemos de descubrir sino una solución posible a la dificultad, y esto por la razón de que si hubiera dos, una de ambas sería superflua, inútil, huera, y no contendría ninguna clave, puesto que no se necesitan dos claves para descubrir secreto alguno de la Naturaleza.

Y ahora reflexionemos: las nociones ordinarias, las nociones distintas que de la irradiación podemos tener, están deducidas del modo como la vemos aplicada en el caso de la luz. Allí encontramos una difusión "continua de corrientes luminosas con una fuerza que ningún derecho tenemos para suponer variable". Ahora bien: en cualquier irradiación de esta índole, continua y de fuerza invariable, las regiones próximas al centro han de estar inevitablemente más llenas que las regiones alejadas. Pero yo no he supuesto ninguna irradiación de esta índole. No he supuesto una irradiación "continua", por la sencilla razón de que suposición semejante implicaría primero la necesidad de adoptar una concepción que el hombre, según demostraré, no puede adoptar, y el examen del firmamento contradice, según demostraré más ampliamente, la concepción de un universo sideral absolutamente infinito; y en segundo lugar implicaría la imposibilidad de comprender una reacción, es decir, la gravitación en su forma actual, puesto que en tanto que una acción dura, no se puede producir, naturalmente, ninguna reacción. Así, pues, mi hipótesis o, más bien, la inevitable deducción extraída de las premisas justas, era la de una irradiación "determinada", de una irradiación finalmente discontinua.

Permítaseme ahora describir el único modo posible según el cual podemos comprender que la materia se haya repartido a través del espacio, de manera apropiada para llenar a la vez las condiciones de irradiación y de distribución generalmente uniformes.

Para facilitar la comprensión, imaginemos una esfera hueca, de cristal o de otra materia, que ocupe el espacio en el que la materia universal fue por igual diseminada mediante la irradiación de la partícula absoluta, independiente, incondicional, colocada en el centro de la esfera.

Cierto esfuerzo de la potencia expansiva –que presumimos que es la voluntad divina–, en otros términos, cierta "fuerza", cuya medida es la cantidad de materia, es decir, el número de átomos emitidos, lanza por irradiación este número de átomos, empujándolos fuera del centro en todas direcciones, dis-

minuyendo su proximidad recíproca a medida que se alejan de este centro, hasta que finalmente se encuentran diseminados sobre la superficie interior de la esfera.

Después que los átomos han logrado esta posición, o mientras tienden a alcanzarla, un segundo ejercicio inferior de la misma fuerza, una segunda fuerza inferior de la misma índole, emite de la misma manera, por irradiación, una segunda capa de átomos que va a posarse sobre la primera; siendo en este caso, como en el primero, el número de átomos la medida de la fuerza que los emitió; en otros términos, la fuerza está, precisamente, acomodada al designio que cumple, la fuerza y el número de átomos enviados por ella son directamente proporcionales.

Cuando esta segunda capa ha alcanzado su destino, o mientras a él se acerca, un tercer ejercicio inferior de la misma fuerza o una tercera fuerza inferior de la misma índole –el número de átomos emitidos da siempre, en todo caso, la medida de la fuerza–, deposita una tercera capa sobre la segunda, y así sucesivamente, hasta que estas capas concéntricas, haciéndose cada vez más tenues, alcanzan finalmente el punto central; y entonces, tanto la' materia difusible como la fuerza difusiva, quedan agotadas.

Nuestra esfera se halla ya colmada, merced a la irradiación de átomos igualmente repartidos. Las dos condiciones necesarias, de irradiación y de difusión igual, se han cumplido por el "único" modo que permite concebir la posibilidad de su realización simultánea. Por esta razón espero encontrar ahora, oculto en la condición presente de los átomos así distribuidos por la esfera, el principio de tanta monta del *modus operandi* de la ley newtineana. Examinemos, pues la condición actual de los átomos.

Éstos se hallan colocados en una serie de capas concéntricas. Están equitativamente distribuidos en la esfera. Fueron irradiados hacia estas posiciones.

Al estar igualmente distribuidos los átomos, cuanto mayor sea la superficie de una de estas capas concéntricas cualquiera, tanto mayor será el número de átomos en ella distribuidos. En otros términos, el número de átomos situados en la superficie de cualquiera de estas capas concéntricas se halla en proporción directa con la extensión de esa superficie.

"Pero, en toda serie de esferas concéntricas, las superficies están en proporción directa de los cuadrados de las distancias a partir del centro"; o, para hablar con más concisión, las superficies de las esferas son entre sí como los cuadrados de sus radios.

Por consecuencia, el número de átomos en una capa cualquiera, está en proporción directa del cuadrado de la distancia que separa a esta capa del centro. Pero el número de átomos, en una capa cualquiera, da la medida de la fuerza que emitió esta capa; es decir, está en proporción directa de la fuerza.

Así, pues, la fuerza que irradió cada capa está en proporción directa del cuadrado de la distancia entre esta capa y el centro, o, generalizando, "la fuerza de la irradiación se ha producido en razón directa de los cuadrados de las distancias".

Ahora bien: la reacción, según lo que de ella podemos conocer, es la acción invertida. Entendiéndose, en primer lugar, el principio general de la gravitación como la reacción de un acto, como la expresión de un deseo, de parte de la materia, existente en el estado de difusión, por volver a la unidad de que procede y en segundo lugar, teniendo el intelecto que determinar el "carácter" de este deseo, la manera en que naturalmente debe manifestarse; estando, en otros términos, obligado a concebir una ley probable o *modus operandi* para la acción de retorno, no puede menos de llegar a la conclusión de que la ley de retorno ha de ser precisamente la recíproca de la ley de emisión. Cada cual, tendrá por lo menos perfecto derecho a considerar la cosa como demostrada, mientras no haya quien nos dé una razón plausible que afirme lo contrario, en tanto no se imagine otra ley de retorno que la inteligencia pueda adoptar como preferible.

Así, pues, la materia irradiada en el espacio, con una fuerza que varía como los cuadrados de las distancias, podría suponerse *a priori* que torna a su centro de irradiación con una fuerza que varía en "razón inversa" de los cuadrados de las distancias; y ya demostré que todo principio que explique por qué los átomos tienden, en razón de una ley cualquiera, hacia el centro general, habrá de admitirse como si también explicase en modo suficiente, por qué en razón de la misma ley, tienden unos hacia otros. Porque en realidad, la tendencia hacia el centro general no es una tendencia hacia un centro positivo; si se verifica hacia ese punto, es porque cada átomo al dirigirse a él se encamina directamente hacia su centro real y esencial, que es la unidad, la unión absoluta y final de todas las cosas.

Esta consideración no presenta ninguna dificultad a mi espíritu; pero no por ello me hago ilusiones respecto de su oscuridad posible, para espíritus menos diestros en el manejo de abstracciones, y acaso, en resumidas cuentas, no estaría de más considerar la proposición desde uno o dos puntos de vista diferentes.

La molécula absoluta, independiente, originariamente creada por la volición divina, debe de haber estado en una condición de "normalidad" positiva o de perfección; porque toda imperfección implica relación. El bien es positivo, el mal negativo; no es éste sino la negación del bien, como el frío es la negación del calor, la oscuridad de la luz. Para que una cosa sea mala, es menester que haya otra cosa que sea "comparable" a lo que es malo, una condición a la

cual esta cosa mala no satisfaga, una ley que viole, un ser a quien dañe. Si este ser, esta ley, esta condición, con respecto a las cuales es mala la cosa, no existen o sí, para hablar más estrictamente, no existen seres, leyes ni condiciones, entonces la cosa no podrá ser mala y habrá, por lo tanto, de ser buena. Toda desviación de la normalidad implica una tendencia al retorno. Una diferencia con lo que es normal, recto, justo, no puede haber sido creada sino por la necesidad de vencer una dificultad. Y si la fuerza que esta dificultad domina, no es infinitamente continua, la tendencia indestructible a ese retorno podrá obrar, a la larga, en el sentido de su satisfacción. Tan pronto como la fuerza se retira, obra la tendencia. Éste es el principio de reacción, como consecuencia inevitable de una acción consumada. Empleando un lenguaje cuya petulancia aparente habrá de perdonárseme en gracia a su energía, diré que la reacción es el retorno de "lo que no debería ser a lo que originariamente era, y, por lo tanto, debía ser" –y yo añado que la fuerza "absoluta" de la reacción habría de encontrarse siempre en proporción directa con la realidad, con la verdad, si fuera posible medir lo absoluto del principio "original"–; y, por lo tanto, la mayor de todas las reacciones concebibles ha de ser la producida por la tendencia en que entendemos, la tendencia a volver a lo "absoluto original", a lo "supremo primitivo". La gravitación "debe ser, pues, la fuerza más enérgica", idea obtenida *a priori,* y ampliamente confirmada por la inducción. Más adelante se verá el uso que hago de esta idea.

Esparcidos los átomos fuera de su condición normal de unidad, tratan de volver –¿a dónde?–. Seguramente que no ha de ser a ningún punto particular; porque está claro que, si en el momento de la difusión hubiese sido proyectado colectivamente todo el Universo material a cierta distancia del punto de irradiación, no se habría alterado lo más mínimo la tendencia atómica hacia el centro de la esfera; los átomos no hubieran buscado el punto del "espacio absoluto" de que originariamente salieron. Pero lo que los átomos se afanan por lograr es sencillamente la "condición", no el punto ni el lugar en que esta condición se produjo: lo que desean es simplemente "esta condición que es su normalidad". "Pero buscan un centro –me argüirán– y un centro es un punto". Así es: pero buscan este punto, no por su carácter de punto –porque si toda la esfera cambiase de posición, seguirían buscando el centro, que entonces estaría en otro punto–, sino porque en virtud de la forma en que colectivamente existen, que es la de la esfera solamente por el punto que es el centro de la esfera, pueden alcanzar su fin verdadero: la unidad. En la dirección del centro, percibe cada átomo más átomos que en ninguna otra dirección. Cada átomo es impelido hacia el centro, porque en la línea recta que va de él al centro y continúa más allá hasta la circunferencia, se encuentran mayor número de átomos

que en cualquiera otra línea recta –mayor número de objetos que lo buscan a él, átomo individual– mayor número de satisfacciones para su propia tendencia a la unidad; en una palabra: porque en dirección al centro, se encuentra la mayor posibilidad de satisfacción general para su individual apetito. Para concretar, la condición de unidad es en realidad lo que buscan los átomos, y si "parece" como que buscan el centro de la esfera, no lo hacen sino implícitamente, porque el centro implica, contiene, envuelve el centro esencial: la unidad. Pero en razón de este carácter doble e implícito, es imposible separar prácticamente la tendencia hacia la unidad abstracta de la tendencia hacia el centro concreto. De suerte, que la tendencia de los átomos hacia el centro general es, por todos conceptos, práctica y lógicamente, la tendencia de cada uno hacia cada uno; y esta universal tendencia recíproca es la tendencia hacia el centro; puede tomarse la una por la otra; cuanto a la una convenga ha de convenir a la otra, y, en fin, todo principio que explique suficientemente a la una ha de ser la explicación indubitable de la otra.

Vuelvo cuidadosamente la vista a mi alrededor para inquirir alguna objeción racional a lo que acabo de decir, y no puedo descubrir ninguna; pero entre esa clase de objeciones que suelen presentar los escépticos de profesión, los enamorados de la duda, encuentro fácilmente tres, y, una por una, voy a examinarlas.

Acaso arguyan, diciendo primeramente: "La prueba de que la fuerza de irradiación –en el caso de que se trata– está en proporción directa al cuadrado de las distancias, se apoya en la suposición gratuita de que el número de átomos en cada capa constituye la medida de la fuerza que los emitió".

A esto responderé, que no sólo tengo perfecto derecho a hacer esa suposición, sino que ninguno tendría para hacer otra. Lo que supongo es sencillamente que un efecto da la medida de la causa que lo produjo –que todo ejercicio de la voluntad divina ha de ser proporcional al fin que persigue este ejercicio– y los medios de la omnipotencia exactamente apropiados a sus designios. Déficit o exceso en la causa no pueden engendrar ningún efecto. Si la fuerza que irradió cada capa en la posición que ocupa hubiera sido menor o mayor de lo necesario, es decir, si no hubiese estado en proporción directa con respecto al fin, no hubiera podido ser irradiada esta capa hasta su posición justa. Si la fuerza, que con miras a una igualdad general de distribución emitió el número justo de átomos para cada capa, no hubiera estado en proporción directa del número, este número no habría sido el requerido para una distribución equitativa.

La segunda objeción presunta tiene mejores títulos para exigir una respuesta.

Es un principio admitido en dinámica que todo cuerpo, al recibir un impulso, una disposición a moverse, se mueve en línea recta en la dirección indica-

da por la fuerza impulsiva, hasta que otra fuerza cualquiera lo desvíe de ella o lo detenga. ¿Cómo, pues, habrá acaso quien pregunte, mi primera capa, la capa exterior de átomos puede detener su movimiento en la superficie de la esfera de cristal imaginaria, cuando no se manifiesta una segunda fuerza de carácter no imaginario, para explicar esta interrupción en el movimiento?

A esto respondo que la objeción nace aquí de una suposición completamente gratuita de parte del crítico: la suposición de un principio dinámico en una época en que no había principios en nada de este mundo; yo me valgo, naturalmente, de la palabra "principio", en el mismo sentido que el crítico le atribuye.

"En el comienzo de las cosas" no podemos admitir, no podemos comprender sino una causa primera, el principio verdaderamente supremo, la voluntad de Dios. La "acción" primitiva, es decir, la irradiación de la unidad, debe de haber sido independiente de todo lo que la gente llama "principio"; porque lo que con esta palabra designamos no es sino consecuencia de la reacción de esta acción primitiva; digo acción "primitiva", porque la creación de la molécula material absoluta ha de ser considerada como una "concepción" más bien que como una "acción" en el sentido corriente de la palabra. Así que consideramos a la acción primitiva como una acción que tiende a la instauración de lo que ahora llamamos "principios". Pero esta acción primitiva ha de entenderse como una "evolución continua". Hemos de imaginarnos al pensamiento de Dios en acto de engendrar, acompañar y regularizar la difusión, retirándose de ella después de su realización. Entonces comienza la reacción y por la reacción el "principio", en el sentido en que empleamos la palabra. Sería prudente, con todo, limitar la aplicación de esta palabra a los dos resultados inmediatos de la cesación de la volición divina; es decir, a los dos agentes de "tracción" y "repulsión". Todo otro agente natural derivaría más o menos la denominación de su principio.

Puede añadirse en tercer lugar, que el modo particular de distribución de los átomos que he expuesto es "una hipótesis y nada más".

Ahora bien: ya sé que la palabra hipótesis es una maza pesada, que todos los pensadorcillos empuñan, aunque no lleguen a esgrimirla, no bien se presenta una proposición vestida más o menos con los arreos de una "teoría". Pero ninguna razón válida existe para echar mano de este terrible martillo de la hipótesis, ni aun por aquellos que, gigantes o mirmidones, son capaces de esgrimirlo.

Sostengo en primer lugar, que el modo que yo he descrito es el "único" que nos permite concebir que el material haya sido diseminada de suerte que satisficiese al mismo tiempo a las dos condiciones de irradiación y distribución generalmente equitativa. Afirmo, además, que estas condiciones se han impuesto

a mi pensamiento como resultados inevitables de un razonamiento tan lógico como aquel en que se base cualquier demostración de Euclides, y afirmo en tercer término, que aun cuando la acusación de hipótesis fuera tan fundada cuanto es en realidad, vana e insostenible, la validez e infalibilidad de mi resultado no se resentirían de ello ni en el detalle más insignificante.

Me explicaré: la gravitación newtoniana, ley de la Naturaleza, ley cuya existencia no puede ponerse en litigio sino en Bedlam; ley que no bien se la admite, nos da el medio de explicar las nueve décimas partes de los fenómenos del Universo; ley que por esto mismo y sin referirnos a ninguna otra consideración estamos dispuestos a admitir, y no podemos menos de reconocer como ley, pero ley de la que el análisis humano no encontró hasta ahora el principio ni el *modus operandi* del principio; ley, en fin, que no se ha encontrado susceptible de explicación alguna, ni en sus pormenores ni en su generalidad, se nos muestra resueltamente explicable y explicada en todos sus puntos, con sólo que demos nuestro asentimiento a... ¿a qué? ¿A una hipótesis? Pero si una hipótesis, si la más pura hipótesis, una hipótesis en cuyo apoyo, como en el caso de la ley newtoniana, pura hipótesis también, no se presenta ni la sombra de una razón *a priori*; si una hipótesis, aunque sea tan absoluta como todo lo que implica, nos permite señalar un principio a la ley newtoniana, nos permite considerar como cumplidas condiciones tan milagrosa, tan inefablemente complejas y en apariencia inconciliables, como las implícitas en las relaciones que la gravitación nos revela, ¿qué ser racional extremará su sandez hasta el punto de seguir llamando todavía "hipótesis" a esta hipótesis absoluta, a menos que persista en esta obstinación dando por sobreentendido que lo hace por amor a la irrevocabilidad "de las palabras"?

Pero, ¿cuál es actualmente el verdadero estado del asunto? ¿Cuál es el "hecho"? No sólo no es una hipótesis lo que nos brindan para explicar el principio que se discute, sino que es una conclusión lógica lo que nos invitan, no a adoptarlo si podemos pasarnos sin ello, sino simplemente a negarlo "si no es posible"; una conclusión de lógica tan exacta, que discutirla o dudar de su validez sería un esfuerzo superior a nuestros bríos; una conclusión que no vemos el medio de eludir, por más que nos volvamos a todos lados, un resultado con el que siempre nos damos de cara, ya nos hayamos remontado con la inducción a través de todos los fenómenos, de dicha ley, ya tornemos a bajar con la deducción de la hipótesis más rigurosamente sencilla de todas; en una palabra, del "supuesto de la simplicidad".

Y si ahora, por puro afán de discutir, me objetan que, aunque mi punto de partida sea como yo afirmo, la suposición de la simplicidad absoluta, con todo, la simplicidad considerada en sí misma, no es un axioma, y que las deducciones sacadas de los axiomas son las únicas incontestables, responderé:

Toda ciencia, excepto la lógica, es una ciencia de ciertas relaciones concretas. La Aritmética, por ejemplo, es la ciencia de las relaciones de números; la Gramática, lo es de las relaciones de formas; las Matemáticas en general, de las relaciones de cantidades en general, de todo lo que puede aumentarse o disminuirse. La Lógica es la ciencia de la relación en lo abstracto, de la relación absoluta, de la relación considerada en sí misma. Así, pues, en toda ciencia, salvo en la Lógica, un axioma es una proposición que proclama ciertas relaciones concretas que parecen demasiado evidentes para ser discutidas, como cuando, por ejemplo, decimos: que el todo es mayor que su parte; y a su vez el principio del axioma lógico, o en otros términos, el principio de un axioma en lo obstracto, es simplemente la "evidencia de relación". Ahora bien, claro está que lo que es evidente para uno puede no serlo para otro; y que lo que fue evidente para una inteligencia en una época, puede no serlo ya en otra época. Es claro, además, que lo que hoy es evidente para la mayoría de la humanidad o para la mayoría de los mejores talentos humanos, puede no ser tan evidente para estas mismas mayorías o no serlo en absoluto. Vemos, pues, que el "principio axiomático" es susceptible de variación, y que, naturalmente, los axiomas son susceptibles de un cambio semejante. Y siendo como son variables, las "verdades" que de ellos se derivan, fuerza es que también sean variables; o en otros términos, son de tal índole que nunca se debe fiar completamente en ellas, puesto que verdad e inmutabilidad son una misma cosa.

Ahora bien: fácil es comprender que ninguna idea axiomática, ninguna idea basada en el principio flotante de la evidencia de relación, puede proporcionar, para una construcción cualquiera de la razón, una base tan segura, tan sólida, como "aquella" idea –cualquiera que sea, encuéntrese donde se encuentre, si es posible encontrarla en alguna parte– que sea absolutamente independiente, que no sólo no presente al espíritu ninguna "evidencia de relación", grande o pequeña, sino que hasta le imponga la necesidad de no percibir ninguna. Si tal idea no es lo que llamamos a tontas y a locas un axioma, es, cuando menos, preferible, como base lógica, a cualquier axioma que se haya enunciado nunca o a todos los axiomas imaginables reunidos; y tal es precisamente la idea por la cual comienza mi procedimiento de deducción que la inducción corrobora tan perfectamente. Mi "partícula propia" no es sino la "absoluta independencia". Resumiendo lo que llevo dicho, he partido del punto que consideré como evidente, a saber: que el comienzo no tuvo nada detrás ni delante de sí; que en realidad hubo un comienzo; que fue un comienzo y nada más que un comienzo; en una palabra, que este comienzo fue... "lo que fue" Si se empeñan en que sea ésta una "pura suposición", convengo en ello.

Para terminar con esta parte de mi tema, estoy plenamente autorizado a declarar que "la ley que llamamos habitualmente gravitación, existe en razón

de que la materia fue en su origen irradiada automáticamente en una esfera, limitada* de espacio, por una partícula propia, única, individual, incondicional, independiente y absoluta, en el único modo que podía satisfacer a la vez a las dos condiciones de irradiación y de distribución generalmente iguales a través de la esfera; es decir, por una fuerza que varía en proporción directa de los cuadrados de las distancias comprendidas entre cada uno de los átomos irradiados y el centro especial de irradiación".

Ya dije qué razones tenía para presumir que la materia hubo de ser diseminada por una fuerza determinada, más bien que por una fuerza continua o infinitamente continuada. En primer lugar, al suponer una fuerza continua, no podríamos comprender ninguna suerte de reacción; y en segundo término, estaríamos obligados a aceptar la idea inadmisible de una extensión infinita de materia. Sin insistir en la imposibilidad de este concepto, observemos que la extensión infinita de la materia es una idea que si no ha sido rebatida positivamente, no ha sido tampoco afirmada del todo por las observaciones telescópicas: éste es un punto para dilucidarlo más tarde; y esta razón empírica que nos hace creer que la materia es originariamente finita se encuentra confirmada de una manera no empírica. Así, por ejemplo, al admitir por el momento la posibilidad de comprender el espacio "lleno" por los átomos irradiados, esto es, al admitir, en tanto nos es posible, que la sucesión de los átomos irradiados "no" tiene absolutamente "fin", es claro por demás que, aun después que la voluntad divina se retiró de ellos y la tendencia a volver a la unidad tuvo, de manera abstracta, licencia para satisfacerse, esta licencia hubiera sido fútil e ineficaz, sin valor práctico y sin ningún efecto. No hubiera podido producirse ninguna reacción; ni realizarse ningún movimiento hacia la unidad, ni establecerse ninguna ley de gravitación.

Expliquemos mejor la cosa. Si concedemos que la tendencia abstracta de un átomo cualquiera hacia cualquier otro átomo es el resultado inevitable de la difusión de la unidad normal, o lo que es lo mismo, si admitimos que un determinado átomo cualquiera "se propone" moverse en cualquier dirección determinada, claro es que, si hay una "infinidad" de átomos a todos los lados del átomo que "se propone" moverse, no podrá moverse nunca en la dirección indicada, hacia la satisfacción de su tendencia, en razón a una tendencia precisamente igual y que contrapesa a la otra en dirección diametralmente opuesta. En otros términos, hay exactamente tantas tendencias detrás como delante del átomo que vacila, porque es una pura simpleza decir que una línea infinita es más

* Toda esfera ha de ser "necesariamente" limitada, pero prefiero incurrir en tautologías antes que correr el riesgo de no ser comprendido. (*E. P.*)

larga o más corta que otra línea infinita, o que un número infinito es mayor o menor que otro número infinito. De suerte que el átomo de que se trata ha de permanecer por siempre estacionado. En las condiciones imposibles que nos esforzamos por imaginar, simplemente por afán de discutir, no habría habido agregación alguna de materia –ni astros ni mundos– sino un universo eternamente atómico e ilógico. En efecto: de cualquier modo que consideren el asunto, la idea de una materia ilimitada es no sólo insostenible, sino imposible y perturbadora de todo orden.

Al figurarnos a los átomos comprendidos en una "esfera" concebimos al punto una satisfacción posible para la tendencia a la reunión. Siendo el resultado general de la tendencia de cada uno de los átomos hacia todos los demás una tendencia de todos hacia el centro, la marcha general de la condensación o la aproximación comienza inmediatamente, por un movimiento común y simultáneo, con la retirada de la volición divina; pues las aproximaciones individuales o coalescentes –no fusiones– de átomo a átomo, están sujetas a variaciones casi infinitas en el tiempo, grado y condición, en razón a la excesiva multiplicidad de relaciones producidas por las diferencias de forma que caracterizaban a los átomos en el instante en que se separaron de la partícula propia, producida también por la desigualdad particular y subsiguiente de distancia entre átomo y átomo.

Lo que deseo inculcar en el ánimo del lector es la certeza de que, en primer lugar –luego de retirarse la fuerza difusiva o volición divina, debieron de nacer, de la condición de los átomos tal como la he descrito en incontables puntos a través de la esfera universal, aglomeraciones incontables, caracterizadas por incontables diferencias específicas de forma, grosor, naturaleza esencial y distancia recíproca. El desarrollo de la repulsión –electricidad– debe de haber comenzado, naturalmente, con los primeros esfuerzos particulares hacia la unidad y progresado constantemente en razón de la coalescencia, es decir, de la condensación o consiguientemente, de la heterogeneidad.

Así, pues, los dos principios, propiamente; dichos, la atracción y la repulsión, lo material y lo espiritual, acompáñanse uno a otro en la confraternidad más estrecha. Así, "el cuerpo y el alma caminan de consuno".

VIII

Si ahora, con la imaginación, elegimos, a través de la esfera universal, "una cualquiera" de esas aglomeraciones consideradas en sus fases primarias y suponemos que esta aglomeración incipiente se ha engendrado en el punto en que está el centro de nuestro Sol o más bien que existía allí originariamente –porque el Sol cambia sin cesar de posición– nos encontraremos infaliblemente con la

teoría más magnífica y, durante cierto tiempo cuando menos, adelantaremos con ella –quiero decir con la cosmogonía de Laplace–; aunque "cosmogonía" sea un término demasiado comprensivo para el tema que en realidad trata el autor y que es únicamente la constitución de nuestro sistema solar, es decir, de un sistema entre la miríada de sistemas análogos que componen el universo, propiamente dicho, esta esfera universal, este omnicomprensivo y absoluto "cosmos" que forma el tema de mi presente discurso.

Laplace, al recluirse en una región "evidentemente limitada", la de nuestro sistema solar, con su aledaño comparativamente inmediato y al suponer "puramente", esto es, sin darle base alguna, por inducción o por deducción, gran parte de lo que hace poco me afanaba por asentar sobre una base más sólida que una pura hipótesis; al suponer, por ejemplo, a la materia diseminada –sin pretender explicar esta difusión– al través del espacio ocupado por nuestro sistema y aun algo más allá, diseminada en el estado de nebulosidad heterogénea y obediente a la ley todopoderosa de la gravitación, cuyo principio no se le ocurre conjeturar; al suponer todas estas cosas –que son perfectamente ciertas, aunque él no tuviera lógicamente derecho a suponerlas tales–, Laplace, digo, demostró dinámica y matemáticamente, que los resultados que forzosamente nacen de tales circunstancias son aquellos y sólo aquellos que vemos manifestarse en la condición actual del sistema solar.

Me explicaré. Supongamos que esta aglomeración particular de que hemos hablado, la que se formó en el punto marcado por el centro de nuestro Sol, hubiese continuado hasta que una vasta cantidad de materia nebulosa tomara allí una forma casi esférica, cuyo centro coincidiese evidentemente con el centro actual o, mejor dicho, original de nuestro Sol, y cuya periferia se extendiese más allá de la órbita de Neptuno, el planeta más lejano; en otros términos: supongamos que el diámetro de esta esfera grosera hubiese sido de unos seis mil millones de leguas. Durante siglos, esta masa de materia fue condensándose, de suerte que a la larga se redujo al volumen que imaginamos, habiendo procedido gradualmente desde su estado atómico e imperceptible hasta lo que entendemos por "nebulosidad" visible, palpable o apreciable en cualquier modo.

Ahora bien: la condición de esta masa implica una rotación alrededor de un eje imaginario, rotación que, empezando con los primeros síntomas de agregación, fue adquiriendo luego cada vez mayor velocidad. Los dos primeros átomos que se encontraron, partiendo de puntos no diametralmente opuestos, tuvieron que formar, al precipitarse cada uno un poco más allá del otro, un núcleo para el movimiento rotatorio de que hablamos. Fácilmente se ve cómo este movimiento fue creciendo en velocidad. A los dos átomos uniéronse otros; se formó una agregación. La masa siguió girando y condensándose. Pero cada uno de los átomos situados en la circunferencia sufrieron, naturalmente,

un movimiento más rápido que los átomos colocados más cerca del centro. Sin embargo, el átomo alejado, con su velocidad superior, se acercó al centro, llevando consigo esta velocidad superior a medida que avanzaba. Así cada átomo, al caminar hacia el centro y adherirse finalmente al centro de la condensación, añade algo a la velocidad original de este centro, es decir, acrecienta el movimiento rotatorio de la masa.

Supongamos ahora que esa masa se condensa hasta el punto de ocupar "precisamente" el espacio circunscrito por la órbita de Neptuno, y que la velocidad con que se mueve en la rotación general la superficie de la masa, sea precisamente aquella con la que Neptuno ejecuta ahora su revolución alrededor del Sol. En esa época determinada comprendemos que aventajando la fuerza centrífuga, constantemente creciente, a la fuerza centrípeta no creciente, hubo de dar por resultado el que se desprendiesen y separasen las capas exteriores menos condensadas, en el ecuador de la esfera, allí donde predominaba la velocidad tangencial; de suerte que estas capas formasen alrededor del cuerpo principal un anillo independiente que circundase las regiones ecuatoriales, precisamente del mismo modo que una rueda de molino, empujada por una excesiva velocidad de rotación, formaría un anillo alrededor de la rueda, si no se opusiera a ello la solidez de la superficie; pero si esta materia fuese de caucho, o de consistencia casi semejante, dicho fenómeno se manifestaría infaliblemente.

El anillo, impelido así por la masa nebulosa, debió, naturalmente, de ejecutar su revolución como anillo "individual", precisamente con la misma velocidad que le hacía girar como "superficie de masa". Al mismo tiempo, continuando siempre la condensación, ha debido de ir aumentando sin cesar el intervalo entre el anillo proyectado y el cuerpo principal, de suerte que al fin el primero hubo de encontrarse a gran distancia del último.

Ahora bien: admitiendo que el anillo hubiese poseído, por algún arreglo en apariencia accidental de sus elementos heterogéneos, una constitución casi uniforme, este anillo, en estas condiciones, nunca hubiese dejado de girar alrededor del cuerpo principal; pero, como era de esperar, parece que hubo en la disposición de sus elementos bastante irregularidad para que no se agrupasen alrededor de centros de solidez superior; y he aquí cómo se malogró la forma anular**. Sin duda alguna, la cinta no tardó en romperse en varios pedazos y

** Laplace supuso heterogénea su nebulosidad, simplemente porque esto le permitía explicar el fraccionamiento de los anillos, ya que si la nebulosidad hubiera sido homogénea, no se habrían roto. Yo llego al mismo resultado —heterogeneidad— de las masas secundarias que resultan inmediatamente de los átomos, simplemente por una consideración *a priori* de su fin general, que es lo "relativo". -*E. P.*

uno de estos pedazos, de volumen más considerable, absorbió a los otros en su masa; y el todo vino a acumularse, esféricamente, en forma de planeta. Harto evidente es que este último cuerpo continuó, como planeta, el movimiento de revolución que lo caracterizaba cuando era anillo, y no menos fácilmente se ve que de su nueva condición de esfera hubo de sacar un movimiento complementario. Si suponemos el anillo antes de romperse, vemos que su parte exterior, mientras la totalidad gira alrededor del cuerpo generador, se mueve con más rapidez que su parte interna. Así, pues, al operarse la ruptura, una parte de cada fragmento ha debido de moverse con más velocidad que las otras. El movimiento superior predominante ha tenido que hacer girar a cada fragmento sobre sí mismo, es decir, ha tenido que imprimirle una rotación; y el sentido de esta rotación ha sido, naturalmente, el sentido de la revolución de que se deriva. Habiendo padecido todos los fragmentos dicha rotación, por fuerza, al reunirse, se la han comunicado al planeta formado por su cohesión. Este planeta fue Neptuno.

Al continuar condensándose sus elementos y al llevar ventaja a la larga la fuerza centrífuga producida en su rotación sobre la fuerza centrípeta, según hemos visto en el caso del globo generador, hubo de proyectarse igualmente un anillo fuera de la superficie ecuatorial de este planeta; este anillo, casi uniforme en su constitución, se rompió y sus diversos fragmentos, absorbidos por el más macizo de todos, se reunieron colectivamente en forma de una luna esférica. Repetido por segunda vez el fenómeno, dio por resultado una segunda luna. Así encontramos explicado el planeta Neptuno con los dos satélites que lo acompañan.

Proyectando fuera de su ecuador un anillo, restableció el Sol entre sus dos fuerzas, centrípeta y centrífuga, el equilibrio alterado por el progreso de la condensación; pero como la condensación no se interrumpiera, hubo de turbarse nuevamente el equilibrio a consecuencia del crecimiento de la rotación. En tanto que la masa se encogía, hasta el punto de no ocupar más que el espacio esférico justo, circunscrito por la órbita de Urano, la fuerza centrífuga, ya se comprenderá, cobró un ascendiente lo bastante grande para hacer necesario un nuevo desahogo. Por lo tanto, hubo de proyectarse una segunda zona ecuatorial que, no siendo de constitución uniforme, se rompió, como en el caso anterior de Neptuno; los fragmentos acumulados constituyeron el planeta Urano; y la velocidad de su rotación actual alrededor del Sol nos da evidentemente la medida de la velocidad rotatoria de la superficie ecuatorial del Sol en el momento de la separación. Urano, sacando su rotación de las rotaciones combinadas de los fragmentos a los cuales debía su existencia, según lo hemos explicado en el caso anterior, proyectó entonces sucesivamente anillos que, al

romperse, se modelaron en otras tantas lunas. Tres lunas se formaron así, en distintas épocas, por la rotura y esferificación de otros tantos anillos distintos de constitución no uniforme.

Mientras el Sol se reducía a no ocupar sino el espacio justo circunscrito por la órbita de Saturno, hemos de suponer que el equilibrio entre sus dos fuerzas, centrípeta y centrífuga, hubo de aferrarse por el crecimiento de la velocidad rotatoria, resultado de la condensación, hasta el punto de necesitar un tercer esfuerzo hacia el equilibrio y lanzar una zona anular, como en los dos casos anteriores, la que, rompiéndose a poco por la no uniformidad de sus partes, se consolidó formando el planeta Saturno. Este último proyectó primero siete zonas que, después de quebrarse, se esferificaron en otras tantas lunas; pero parece haberse desprendido después en tres épocas distintas y poco alejadas unas de otras, de tres anillos, cuya constitución resultó, por un accidente aparente, lo bastante uniforme y sólida para no ocasionar roturas; razón por la cual continúan girando en forma de anillos. Digo "accidente aparente", porque accidente, en el sentido vulgar, no hubo evidentemente ninguno; este término se aplica aquí simplemente al resultado de una "ley" indiscernible o que, por el momento, no podemos estudiar.

Reduciéndose siempre cada vez más hasta el punto de no ocupar sino el espacio circunscrito por la órbita de Júpiter, no tardó el Sol en sentir la necesidad de un nuevo desprendimiento para restablecer el equilibrio entre sus dos fuerzas, perpetuamente alterado por el continuo crecimiento de la velocidad de rotación. A consecuencia de ello Júpiter fue lanzado fuera del Sol, pasando de la condición anular al estado planetario, y al llegar a este segundo estado, proyectó a su vez, en cuatro épocas diferentes, cuatro anillos que finalmente se transformaron en otras tantas lunas. Encogiéndose sin cesar hasta no ocupar su esfera más que el espacio justo definido por la órbita de los asteroides, el Sol se descargó de un anillo que parece haber tenido "ocho" centros de solidez superior, y producido, al quebrarse, ocho fragmentos, ninguno de los cuales poseía una masa lo bastante considerable para absorber a los demás. Por consiguiente, como planetas distintos pero comparativamente pequeños, se pusieron a girar en órbitas cuyas distancias respectivas pueden considerarse; hasta cierto punto, como la medida de la fuerza que los separó; todas las órbitas, sin embargo se encuentran demasiado próximas para que podamos considerarlas como "una" sola, en comparación con las demás órbitas planetarias. El Sol, al reducirse sin cesar y no aceptar ya más que la órbita estricta de Marte, se descargó entonces de este planeta siguiendo el proceso ya tantas veces descrito. Sin embargo, puesto que no tiene luna, Marte no pudo engendrar anillo. De hecho se produjo una fase en el curso del cuerpo generador, centro de todo

el sistema. El decrecimiento de su nebulosidad, que era al mismo tiempo el crecimiento de su condensación, causa de la constante rotura del equilibrio, debió de alcanzar, a partir de esa época, un punto en el que los esfuerzos para el restablecimiento de ese equilibrio fueron cada vez más ineficaces, precisamente a medida que eran menos frecuentemente necesarios. Así, los fenómenos de que hemos hablado debieron de dar en todas partes señales de agotamiento, primero en los planetas y luego en la masa generatriz. No caigamos en el error de suponer que el crecimiento de intervalo observado entre los planetas, según se aproximan al Sol, es en algún modo un indicio de frecuencia creciente en las crisis que determinaron su existencia. Precisamente es lo contrario lo que debe suponerse. El intervalo más largo de tiempo ha debido de separar las emisiones de los dos planetas interiores y el más breve el nacimiento de los dos exteriores. Pero la disminución de espacio es la medida de la densidad del Sol y al mismo tiempo está en razón inversa de su aptitud a la condensación en todo el curso de los fenómenos cuya historia hemos hecho.

Sin embargo, habiéndose reducido hasta no llenar más que la órbita de nuestra Tierra, la esfera madre lanzó fuera de sí otro cuerpo –la Tierra–, en una condición de nebulosidad que permitió a este cuerpo desprenderse a su vez de otro cuerpo, que es nuestra Luna. Pero allí se detuvieron las formaciones lunares.

Por último, recluyéndose en las órbitas, primero de Venus y luego de Mercurio, proyectó el Sol estos dos planetas interiores, ninguno de los cuales engendró lunas.

Así, desde su volumen original o, para hablar más exactamente, desde la condición en que primero la hemos considerado, es decir, de masa nebulosa casi esférica, dotada "ciertamente" de un diámetro de más de 600 millones de leguas, el gran astro central, origen de nuestro sistema solar planetario-lunar, se fue reduciendo gradualmente, obediente a la ley de la gravitación, hasta no ser sino un globo de un diámetro de 882.000 leguas; pero no vaya a pensarse por esto que su condensación sea absolutamente completa o que no posea ya el poder de proyectar otro planeta.

IX

Acabo de trazar, en sus rasgos generales solamente, pero con todo el pormenor necesario para su inteligencia, el cuadro de la teoría cosmogónica de Laplace, según la concibió su autor mismo. Desde cualquier punto de vista que la consideremos, la encontramos "magníficamente cierta". Es inmensamente

bella para no contener la verdad como carácter esencial: y al decir esto, hablo con seriedad absoluta. En la resolución de los satélites de Urano hay algo que parece contradecir las hipótesis de Laplace, pero sólo los espíritus caprichosos serían capaces de admitir que esta "única" inconsistencia pudiese invalidar una teoría construida con un millón de consistencias íntimamente ligadas entre sí. Al profetizar audazmente que la aparente anomalía de que hablo ha de convertirse con el tiempo en una de las confirmaciones más poderosas de la teoría general, no recabo para mí ningún don especial de adivinación; pues, por el contrario, lo verdaderamente difícil, sería no presentir este descubrimiento***.

Los cuerpos proyectados por el modo referido, tuvieron que transformar, según se ha visto, la "rotación" superficial de los globos de que procedían, en una "revolución" de velocidad igual alrededor de estos globos convertidos en centros distantes: y la revolución así engendrada perdurará, en tanto que la fuerza centrípeta, que es la que hace que el cuerpo proyectado gravite hacia su genitor, no sea ni más ni menos grande que la fuerza por la cual fue proyectado; es decir, la velocidad centrífuga o, más propiamente, tangencial. Sin embargo, por la unidad de origen de ambas fuerzas, logramos adivinar lo que en efecto son; pues la una contrapesa exactamente a la otra. En realidad, ¿no hemos demostrado que el hecho de la proyección del cuerpo no se realizó sino para restablecer el equilibrio?

Sin embargo, después de haber referido la fuerza centrípeta a la ley todopoderosa de la gravitación, ha sido costumbre, en los tratados astronómicos, buscar más allá de los límites de la pura naturaleza, es decir, más allá de una causa "secundaria", la explicación del fenómeno de la velocidad tangencial. Se atribuye directamente esta última a una causa primera: a Dios mismo. La fuerza que impele a un cuerpo estelar alrededor del planeta principal, procede según nos dicen, de un impulso dado inmediatamente por el dedo de la Divinidad misma; que tal es la fraseología infantil usada en este caso. Según este punto de vista, los planetas, perfectamente formados, fueron lanzados por la mano de Dios hacia un punto cercano a los soles, con una fuerza matemáticamente proporcionada a la masa o potencia atrayente de los mismos soles. Una idea tan vulgar, tan antifilosófica, adoptada sin embargo con tal desparpajo, no ha podido nacer sino de la dificultad de explicar de otro modo la proporción exacta que existe entre dos fuerzas al parecer independientes entre sí, como son la fuerza centrípeta y la fuerza centrífuga. Pero deberían recordar

*** Estoy pronto a demostrar que la revolución normal de los satélites de Urano es simplemente una anomalía de perspectiva, debida a la inclinación del eje del planeta. (*E. P.*)

que durante largo tiempo, la coincidencia de la rotación de la Luna con su revolución sideral, dos cosas al parecer mucho más independientes entre sí que las que ahora examinamos, fue considerada como un hecho positivamente milagroso; y que existía, aun entre los astrónomos, una singular disposición a atribuir esta maravilla a la actividad directa y continua de Dios, que en este caso, decían, juzgó necesario intercalar, entre sus leyes generales, una serie de reglas subsidiarias, con la mira de ocultar para siempre a los ojos de los mortales el esplendor o acaso el horror del otro lado de la Luna, de ese misterioso hemisferio que siempre esquiva y esquivará la curiosidad telescópica del hombre. Los progresos de la ciencia demostraron con todo, lo que para el instinto filosófico no necesitaba demostración, que uno de los dos movimientos no es sino una parte del otro, lo cual vale más todavía que una consecuencia.

En cuanto a mí, me irritan concepciones tan tímidas, vanas y caprichosas. Proceden de una absoluta cobardía de pensamiento. Que la naturaleza y el Dios de la naturaleza sean distintos, es cosa que ningún ser pensante puede poner en tela de juicio por mucho tiempo. Por naturaleza, entendemos simplemente las leyes de Dios.

Pero en la idea de Dios, con su omnipotencia y su omnisciencia, encajamos también la idea de la "infalibilidad" de sus leyes. Para Él, no hay pasado ni futuro; para Él, todo es presente; así, pues, ¿no es ofenderlo suponer que en sus leyes no están previstas todas las contingencias posibles? O, más bien, ¿qué idea podemos tener de una contingencia posible, "cualquiera" que no sea a la vez resultado y manifestación de sus leyes? Quien, despojándose de todo principio, tenga el raro valor de pensar absolutamente por sí mismo, no podrá menos de llegar a la final consideración de las "leyes" en una "ley"; no podrá menos de llegar a esta conclusión: que "cada ley de la naturaleza depende en todos sus puntos de todas las demás leyes", y que todas juntas no son sino consecuencias de un ejercicio primitivo de la voluntad divina. Tal es el principio de la cosmogonía que, con toda la deferencia necesaria, trato de insinuar y sostener aquí.

Desde este punto de vista, desechando, como frívola y hasta como impía la idea de que la fuerza tangencial pudo serles comunicada directamente a los planetas por "el dedo de Dios", considero a esta fuerza como nacida de la rotación, como engendrada por la impetuosidad de los átomos primitivos al precipitarse hacia sus respectivos centros de agregación: a esta impetuosidad, como consecuencia de la ley de la gravitación; a esta ley, como el modo por el cual había de manifestarse necesariamente la tendencia de los átomos a volver a la no particularidad; a esta tendencia al retorno, como a la reacción inevitable del acto primero, el más sublime de todos, aquel por el cual un Dios que

existía por sí mismo y existía solo, se convirtió por la fuerza de su voluntad en todos los seres a la vez, al par que todos los seres se convertían así en una parte de Dios.

Las hipótesis fundamentales de este tratado implican necesariamente ciertas modificaciones importantes con respecto a la teoría, según nos la presenta Laplace.

Yo he considerado a la fuerza repulsiva como si tuviese por objeto precaver el contacto entre los átomos y como si se produjese en virtud de la aproximación; es decir, en virtud de la condensación. En otras palabras, la "electricidad" con sus complicados fenómenos de calor, luz y magnetismo, ha de proceder como procede la condensación, y por lo tanto, en razón inversa del destino; es decir, de la "cesación de la condensación". Así, el Sol, en el transcurso de su agregación tuvo que tornarse excesivamente caliente al desarrollarse la repulsión –incandescente acaso–; y comprendemos cómo la emisión de sus anillos hubo de ser materialmente allanada por la ligera incrustación de su superficie, resultado del enfriamiento. Muchas experiencias vulgares nos demuestran cómo una corteza análoga se desprende fácilmente, por consecuencia de la heterogeneidad de la masa interior. Pero, a cada emisión sucesiva de superficie endurecida, la nueva superficie aparecería incandescentes como antes, y la época en que a su vez se encontrara lo bastante endurecida para desprenderse y alejarse fácilmente, puede considerarse como si coincidiese exactamente con aquella en que la masa entera necesitó de un nuevo esfuerzo para restablecer el equilibrio entre sus dos fuerzas, perturbado por la condensación. En otras palabras, cuando el influjo eléctrico –la repulsión– hubo preparado definitivamente a la superficie para que se desprendiese, el influjo de la gravitación –la atracción– se encontraba ya pronta a lanzarla. Aquí, pues, como siempre, como en todas partes, vemos que "el cuerpo y el alma caminan de consuno".

Estas ideas están confirmadas en todos sus principios por la experiencia. Puesto que la condensación no puede ser considerada nunca, en ningún cuerpo como absolutamente finita, podemos prever, que siempre que nos sea dado comprobar el caso, encontraremos indicios de luminosidad en todos los cuerpos estelares, tanto en las lunas y planetas como en los soles. Que nuestra Luna es muy luminosa por sí misma, lo vemos en cada eclipse total, cuando si así no fuera desaparecería. En la parte sombría del satélite observamos también, durante sus fases, regueros de luz semejantes a nuestras propias auroras; y es evidente que éstas, con todos nuestros fenómenos diversos, propiamente llamados eléctricos, sin hablar de ninguna claridad más constante, habrán de dar a nuestra Tierra, para un habitante de la Luna, cierta apariencia de luminosidad. Realmente hemos de considerar todos los fenómenos aquí tratados,

como simples manifestaciones, diferentes en modos y grados, de una condensación de la Tierra débilmente continuada.

Si mis puntos de vista son acertados, preparémonos a encontrar a los planetas más recientes; es decir, a los más próximos al Sol, más luminosos que los que están más alejados, y son, por lo tanto, de origen más antiguo. El excesivo fulgor de Venus, que durante sus fases deja ver en sus partes sombrías frecuentes auroras, no parece suficientemente explicado por su proximidad al astro central. Este planeta es sin duda, muy luminoso por sí mismo, aunque lo sea menos que Mercurio, mientras la luminosidad de Neptuno se encuentra comparativamente reducida a cero.

De aceptar mis ideas, es claro que desde el momento en que el Sol se desprendió de un anillo, tuvo que padecer una disminución continua de luz y de calor en virtud del encogimiento continuo de su superficie, y que debió de llegar una época, inmediatamente anterior a una nueva descarga en que la disminución de la luz y el calor fuera materialmente muy sensible. Ahora bien: sabemos que de estos cambios han quedado huellas fáciles de reconocer. En las islas Melville, para citar un ejemplo entre ciento, encontramos testimonios de una vegetación más que tropical, vestigios de plantas que nunca hubieran podido florecer sin un calor y una luz inmensamente más grandes que las que nuestro Sol puede dar actualmente, a parte alguna de la Tierra. ¿Hemos de referir esta vegetación a la época que inmediatamente siguió a la emisión del planeta Venus? En aquella época tuvo que producirse para nosotros la mayor suma de influjo solar, y ese influjo debió, de hecho, alcanzar entonces su máximo; naturalmente, prescindimos del período de emisión de la Tierra que fue su período de simple organización.

Por otra parte, sabemos que existen "soles no luminosos"; es decir, soles cuya existencia determinamos por los movimientos de los otros, pero cuya luminosidad no es suficiente para impresionarnos. ¿Serán invisibles tales soles sencillamente por la extensión del tiempo transcurrido desde que produjeron un planeta? Y en desquite, ¿no podemos cuando menos en ciertos casos explicar las apariciones súbitas de soles en puntos donde hasta ahora no vislumbramos su existencia, suponiendo que después de girar con superficies endurecidas durante los varios miles de años que comprende nuestra historia astronómica, pudieron al fin, después de haber producido un nuevo astro secundario, desplegar los esplendores de su parte interior a una nueva descarga, en que la disminución de la luz y el aumento proporcional de calor a medida que penetramos en el interior de la Tierra, bastará recordarlo de pasada, y servirá para corroborar con toda la energía posible lo que llevo dicho sobre el tema que examinamos.

Al hablar de la influencia repulsiva o eléctrica, hice observar antes que los fenómenos principales de vitalidad, conciencia y pensamiento estudiados ya

en su generalidad, ya en sus detalles, parecían proceder en razón de la heterogeneidad. Decía también que volvería sobre esta idea, y éste me parece el momento de hacerlo. Si miramos primero la cosa en el detalle, vemos que no sólo la manifestación de la vitalidad, sino también su principalidad, sus consecuencias y la elevación de su carácter están perfectamente acordes con la heterogeneidad o complejidad de la estructura animal. Si examinamos ahora el asunto en su generalidad y lo referimos a los primeros movimientos de los átomos hacia una constitución maciza, vemos que la heterogeneidad está siempre en proporción de la condensación, que fue su causante directa. Llegamos así a la proposición de que "la importancia del desarrollo de la vitalidad terrestre procede en razón directa de la condensación terrestre".

Pero esto concuerda exactamente con lo que sabemos de la sucesión de los animales sobre la Tierra. A medida que ésta fue condensándose aparecieron razas cada vez más perfeccionadas. ¿Es imposible que las revoluciones geológicas sucesivas que se realizaron, si no fueron su causa inmediata, a estas elevaciones sucesivas del carácter de vitalidad –es imposible que estas revoluciones fueran producidas por las sucesivas descargas planetarias del Sol–, en otros términos, por las variaciones sucesivas del influjo del Sol sobre la Tierra? Si esta idea parece justa, no será irracional suponer que la descarga de un nuevo planeta, más próximo al centro que Mercurio, pueda ocasionar una nueva modificación de la superficie terrestre, modificación que daría vida a una raza material y espiritualmente superior al hombre. Estos pensamientos me hieren con toda la fuerza de la verdad, pero no los expongo aquí sino como meras insinuaciones.

La teoría de Laplace ha recibido recientemente, de parte del filósofo Comte, una confirmación más enérgica de lo que era menester. Estos dos sabios juntos han demostrado –no ciertamente que la materia haya existido positivamente, en alguna época, en el estado de difusión nebulosa que hemos descrito, pero sí, que descontando que quiera admitirse que haya existido así en todo el espacio y mucho más allá del espacio ahora ocupado por nuestro sistema solar, y "que haya iniciado un movimiento hacia un centro"– han demostrado, digo, que en ese caso tuvo que adoptar las formas variadas y los movimientos que vemos ahora desarrollarse en este sistema. Una demostración de la índole de ésta, dinámica y matemática, tan completa como puede serlo una demostración, incontestable e incontestada, salvo acaso por la secta impotente y lamentable de los escépticos de profesión, simples locos que niegan la ley newtoniana de la gravitación en que se fundan los resultados de los matemáticos franceses –una demostración como ésa ha de confirmar para muchas inteligencias, entre las que se cuenta la mía– la hipótesis cósmica en que se apoya.

Que la demostración no pruebe la hipótesis, según el sentido ordinario atribuido a la palabra "prueba", es un hecho cierto. Demostrar que algunos resultados existen, que algunos hechos reconocidos pueden explicarse hasta matemáticamente, por cierta hipótesis, no es demostrar la hipótesis misma. En otras palabras, demostrar que ciertos datos han "podido" y hasta "debido" engendrar un resultado existente, no es bastante para probar que este resultado "es" consecuencia de dichos datos: es menester demostrar, además, que no hay ni "puede haber" otros datos capaces de producir el mismo resultado. Pero en el caso que actualmente se discute, por más que todo el mundo haya de reconocer ausencia de lo que suele llamarse "prueba", hay, sin embargo, muchos espíritus hasta de subidísimos quilates; para los que ninguna prueba aportaría un ápice de certidumbre. Sin entrar en detalles que frisan en el nebuloso dominio de la metafísica, puedo hacer notar que, en casos semejantes, la fuerza de convicción será siempre para los pensadores verdaderos, proporcionada a la suma de "complejidad", comprendida entre la hipótesis y el resultado. Seamos menos abstractos: la cantidad de complejidad reconocida en las condiciones cósmicas al par que aumenta proporcionalmente la dificultad de explicar todas estas condiciones, fortifica también, y en proporción idéntica, nuestra confianza en la hipótesis que nos sirve para explicarnos aquélla de manera satisfactoria; y así como no se puede concebir una complejidad mayor que la de las condiciones astronómicas, de igual modo no puede haber convicción más enérgica, cuando menos para mí, que la producida por una hipótesis que no sólo concilia estas condiciones con exactitud matemática y las reduce a un todo consistente e inteligible, sino que aun resulta ser la "única" hipótesis, por cuyo medio haya podido explicarse aquéllos el espíritu humano.

Ha empezado a circular recientemente entre el vulgo y aun en los círculos científicos una opinión muy infundada, la de haber sido derrocada la referida teoría cosmogónica. Este cuento nació del relato de ciertas observaciones hechas recientemente con ayuda del gran telescopio de Concinnati y del célebre instrumento de lord Ross, en esas partes del cielo que hasta hoy se llamaron "nebulosas". Ciertas manchas del firmamento que presentaban aun en nuestros antiguos telescopios de mayor alcance una apariencia de nebulosidad de bruma, fueron consideradas por mucho tiempo como una confirmación de la teoría de Laplace. Se los tomaba por astros que padecían esa condensación, cuyos modos he probado describir. Así se suponía que poseíamos la "prueba ocular" de la verdad de la hipótesis –prueba que para decirlo de pasada se ha encontrado siempre sujeta a controversias–, y aunque de tiempo en tiempo, ciertos perfeccionamientos telescópicos nos permitían ver acá y allá que una mancha de las que habíamos clasificado entre las nebulosas no era sino un

grupo de astros que asumía un carácter nebuloso por la inmensidad de la distancia, no se le ocurría a nadie dudar, ni por un momento, de la nebulosidad positiva de otras masas numerosas, verdaderas plazas fuertes de los nebulistas, que parecían desafiar todo esfuerzo de segregación. De estas últimas, la más interesante era la gran nebulosa de la constelación de Orión; pero ésta, examinada con los magníficos telescopios modernos, quedó reducida a un simple grupo de astros. Ahora bien; este hecho se consideró como concluyente contra la hipótesis cósmica de Laplace; y ante la noticia de los descubrimientos referidos, el defensor más entusiasta y vulgarizador más elocuente de la teoría, el doctor Nichol, llegó hasta a "admitir la necesidad de abandonar" una idea que constituyó la materia de su mejor libro[****].

Muchos de mis lectores dirán, sin duda, que el resultado de estas nuevas investigaciones manifiesta por lo menos una viva tendencia a destruir la hipótesis, en tanto otros, más reflexivos, insinuarán solamente, que aunque la teoría no quede destruida en modo alguno por la segregación de las referidas nebulosas, con todo, la imposibilidad de operar esta segregación, aun con tan poderosos instrumentos, hubiera servido para corroborar triunfalmente la teoría; y estos últimos acaso se sorprendan de oírme decir que ni siquiera adopto su opinión. Si las proposiciones de este discurso fueron bien entendidas, se verá que, desde mi punto de vista, la imposibilidad de operar la segregación habría servido para refutar antes que para confirmar la hipótesis cósmica.

Me explicaré: Podemos dar por demostrada la ley newtoniana de la gravitación. Esta ley, según se recordará, la he atribuido a la reacción del primer acto divino –a una reacción en el ejercicio de la volición divina, que tenía que vencer temporalmente una dificultad. Esta dificultad era la de transformar forzosamente lo normal en anormal– obligar a lo que en su condición original y legítima era "uno" a someterse a la condición viciosa de "pluralidad". Sólo suponiendo a la dificultad "temporalmente" vencida, podemos comprender una reacción. Ninguna reacción habría habido si el acto hubiese continuado indefinidamente. En tanto duró el acto, es evidente que no pudo incoarse ninguna reacción: en otros términos, ninguna gravitación pudo producirse; por-

[****] "Cuadro de la Arquitectura de los Cielos". Hará unos dos años que dio la vuelta por los periódicos una carta atribuida al doctor Nichol, y dirigida a un amigo de América, en la que admitía la "necesidad" a que he hecho referencia. En una "conferencia" posterior, M. Nichol parece haber triunfado, en algún modo, de la "necesidad" y no renunciar ya a la teoría, aunque afecte burlarse un tanto de ella como de una "pura hipótesis". Pero, antes de las experiencias de Maskelyne, ¿qué era la ley de la gravitación? Una hipótesis. Y sin embargo, ¿quién discutió esta ley, ni aun entonces?

que hemos admitido que la una no era sino manifestación de la otra. Pero se ha producido la gravitación; luego el acto de la creación había cesado, y puesto que la gravitación se viene manifestando desde hace mucho tiempo, por fuerza concluimos que el acto de la creación hace también mucho tiempo que cesó. No podemos, pues, esperar ocasión de observar los procedimientos primitivos de la Creación; y la condición de nebulosidad, según lo hemos explicado, forma parte de estos procedimientos primitivos.

De lo que sabemos acerca de la marcha de la luz, sacamos la prueba directa de que los astros más lejanos existen, en su forma actualmente visible, hace ya un número inconcebible de años. Es preciso, pues, remontarse a lo pasado, "cuando menos hasta el período en que estos astros padecieron la condensación, para señalar la época en que comenzó la operación que ha constituido las masas. Si de una parte concebimos esta operación como que aún continúa en el caso de ciertas nebulosas, de otra vemos que en muchos otros casos terminó ya del todo, y esto es lo que por fuerza nos lleva a hipótesis que no cuentan con ninguna base real –nos vemos obligados a imponer a la razón que se rebela la idea blasfematoria de una interposición especial–; a suponer que en los casos particulares de estas nebulosas, un Dios infalible juzgó necesario introducir ciertos reglamentos suplementarios, ciertos perfeccionamientos de la ley general, ciertos retoques y correcciones, en una palabra, que tuvieron por efecto retardar el remate de estos astros particulares durante siglos incontables, más allá de la era que bastó, no sólo para rematar la constitución de los demás cuerpos estelares, sino hasta para dotarlos de una vejez enorme y ya inexpresable.

Sin duda podría objetarse que puesto que la luz, por cuyo medio distinguimos esas nebulosas, es simplemente la que se desprendió de la superficie hace un inmenso número de años, los progresos de creación observados actualmente o que actualmente suponemos observados, no son en realidad progresos actuales, sino los fantasmas de los progresos realizados en un período ya remoto; lo que viene a ser lo mismo que lo que yo afirmo con respecto a todos los progresos que tienden a la constitución de las otras masas.

A esto responderé que la condición actualmente observada de los cuerpos condensados no es ya su condición actual, sino una condición suya ya lograda en lo pasado; de suerte que mi argumento sacado de la condición "relativa" de las estrellas y nebulosas no queda en modo alguno invalidado. Además, los que afirman la existencia de las nebulosas no colocan la nebulosidad a una distancia extrema; declaran que es una nebulosidad real y no perspectiva. Si concebimos que una masa nebulosa pueda ser en algún modo visible, hemos de concebirla situada "muy cerca de nosotros", en comparación con los astros

solidificados que los telescopios modernos nos revelan. Afirmar que estas apariencias son nebulosas reales, es afirmar, según nuestro punto de vista, su proximidad relativa. Luego su condición, según se nos muestra ahora, habrá que referirla a una época "mucho menos remota" que aquella a la que le atribuimos la condición actualmente observada de la mayoría, cuando menos, de los astros. Resumiendo: si la Astronomía pudiera demostrar la existencia de una "nebulosa", en el sentido que hoy se da a esta palabra, yo consideraría a la teoría cosmogónica, no como corroborada por esa demostración, sino como echada totalmente por tierra.

Sin embargo, para no dar al César sino "precisamente" lo que al César pertenece, permítaseme observar que la hipótesis que condujo a Laplace a tan glorioso resultado parece haberle sido insinuada, en gran parte, por una concepción falsa –por ese mismo falso concepto de que acabamos de hablar– por el error general referente al carácter de las supuestas nebulosas. También él suponía que eran en realidad lo que su nombre indica. El hecho es que aquel gran hombre tenía, con mucha razón, muy poca fe en sus propias facultades de percepción. Así, en lo tocante a la existencia positiva de las nebulosas, existencia tan fatalmente afirmada por los astrónomos, sus contemporáneos, se apoyaba no tanto en lo que veía como en lo que oía decir.

Puede verse que las únicas objeciones válidas que puedan oponerse a su teoría son las que se refieren a la hipótesis en sí misma, a lo que la sugirió y no a lo sugerido por ella, a las proposiciones que la acompañan, más bien que a sus resultados. La suposición menos justificada de Laplace consiste en dar a los átomos un movimiento hacia un centro, a pesar de concebir a los átomos como extendiéndose en una sucesión ilimitada, por todo el espacio universal. Ya he demostrado que con tales datos no hubiera podido verificarse ningún movimiento; por eso Laplace, para suponer un movimiento, se sitúa sobre una base tan poco filosófica que resulta inútil para asentar en ella lo que pretendía.

Su idea original parece haber sido un compuesto de los verdaderos átomos de Epicuro y de las seudonebulosas de sus contemporáneos; de suerte que su teoría se nos presenta con la singular anomalía de una verdad absoluta, deducida como resultado matemático de una creación híbrida de la imaginación antigua desposada con el obtuso sentido moderno. La verdadera fuerza de Laplace consistía, en suma, en un instinto matemático casi milagroso; en él únicamente se apoyaba; nunca le falló este instinto; nunca lo engañó. En el caso de la cosmogonía este instinto lo condujo, con los ojos vendados, por un laberinto de errores, hacia uno de los más luminosos y prodigiosos templos de verdad.

X

Imaginemos por el momento, que el primer anillo despedido por el Sol, es decir, el anillo que al quebrarse constituyó Neptuno, no se hubiese roto sino en el instante de la proyección del anillo que dio nacimiento a Urano; que este último anillo, por su parte, permaneciese intacto hasta la emisión de aquel de que nació Saturno; que este último, a su vez, hubiese guardado su forma íntegra hasta la emisión de aquel que dio origen a Júpiter, y así sucesivamente. Imaginemos, en una palabra, que no hubiese ocurrido rotura alguna entre los anillos hasta la proyección final del que dio origen a Mercurio. Creemos, así, para los ojos del espíritu, una serie de círculos concéntricos coexistentes, y al considerarlos tanto en sí mismos como en el modo por el cual, según la hipótesis de Laplace, fueron engendrados, discerniremos inmediatamente una singularísima analogía entre las capas atómicas y el modo de irradiación original, según lo he descrito. ¿Es imposible, midiendo las fuerzas respectivas que sucesivamente despidieron cada círculo planetario, es decir, midiendo la fuerza excedente sucesiva de rotación con referencia a la fuerza de gravitación que ocasionó las sucesivas erupciones, encontrar más resueltamente confirmada la analogía de que hablamos? "¿Es improbable que descubriéramos que estas fuerzas han variado –como en la irradiación original– proporcionalmente a los cuadrados de las distancias?"

Nuestro sistema solar, consistente principalmente en un sol con dieciséis planetas seguramente, y acaso algunos más, que giran a su alrededor a distancias variadas, y van acompañados ciertamente de diecisiete lunas, y muy probablemente de algunas otras, ha de ser considerado ahora como tipo de esas aglomeraciones incontables que comenzaron a producirse a través de la esfera universal, cuando se retiró la voluntad divina. Quiero decir que hemos de considerar nuestro sistema solar como representativo de un caso genérico de esas aglomeraciones, o más correctamente, de las condiciones ulteriores a que han llegado. Si fijamos la atención en la idea que presidió al designio del Todopoderoso, a saber: "la mayor suma posible de relaciones" y la precaución tomada para lograr el fin, con la diferencia de formas en los átomos originales y la desigualdad particular de distancia, veremos que es imposible suponer ni por un minuto que dos siquiera de estas aglomeraciones incipientes llegasen finalmente a un mismo resultado. Más bien nos inclinaremos a pensar que no hay en todo el Universo dos cuerpos estelares, soles, planetas o lunas, que sean semejantes en lo particular, aunque en lo general lo sean todos. Menos aún podemos imaginar que dos reuniones de tales cuerpos, dos sistemas cuales-

quiera, puedan tener una semejanza más que general*****. Nuestros telescopios confirman perfectamente, en este punto, nuestras deducciones. Tomando, pues, a nuestro sistema solar como tipo aproximado o general de todos los otros, hemos adelantado en nuestro tema lo bastante para considerar al Universo con el aspecto de un espacio esférico a través del cual, diseminados con una igualdad puramente general, existen cierto número de sistemas que guardan entre sí una semejanza puramente general.

Agrandando ahora nuestras concepciones, miremos cada uno de estos sistemas como si fuese en sí mismo un átomo, lo que es en realidad, cuando no lo consideramos sino como una de las incontables miríadas de sistemas que constituyen el Universo. Tomándolos, pues, a todos por átomos colosales, dotados como están cada uno de la misma tendencia indestructible a la unidad que caracteriza a los átomos reales de que se componen, entramos al punto en un nuevo orden de agregaciones. Los sistemas más pequeños colocados en la vecindad de uno más grande, habrán de aproximarse a él cada vez más inevitablemente. Aquí se reunirán un millar, allí un millón, acá quizás un trillón, dejando así a su alrededor inconmensurables vacíos en el espacio. Y si ahora me preguntasen por qué, en el caso de estos sistemas, de estos verdaderos átomos titánicos –hablo simplemente de un conjunto y no como en el caso de los átomos positivos, de una aglomeración más o menos consolidada–, si me preguntasen por qué no extremo mi insinuación hasta su conclusión legítima, por qué no describo estos conjuntos de sistemas-átomos que se precipitan y consolidan en esferas, condensándose cada uno en un sol magnífico, respondería que esas son simples *mellonta*[6] y que yo no hago más que detenerme un instante en el umbral aterrador de lo futuro. Por ahora, llamamos a esos conjuntos "grupos" y los vemos en su estado incipiente de consolidación. Su consolidación absoluta está aún por venir.

Hemos llegado a un punto desde el cual contemplamos el Universo como un espacio esférico sembrado desigualmente de "grupos"; observen que prefiero aquí el adverbio "desigualmente" a la frase ya empleada "con una igualdad puramente general"; es evidente, en efecto, que la igualdad de distribución disminuirá en razón al progreso de la aglomeración, es decir, a medida que las

***** No es imposible que algún imprevisto perfeccionamiento de óptica nos revele, entre las incontables variedades de sistemas, un sol luminoso, rodeado de anillos luminosos y no luminosos, en cuyo interior, exterior y espacios intermedios giren planetas luminosos y no luminosos, acompañados de lunas que tengan también sus lunas, las cuales posean igualmente, a su vez, lunas particulares.

[6] Cosas por venir. (*N. del T.*)

cosas disminuyen en número. Así el crecimiento de la desigualdad, crecimiento que habrá de continuar hasta una época más o menos remota en que la aglomeración más grande absorberá a todas las otras, no puede considerarse sino como un síntoma confirmativo de la "tendencia a la unidad".

Aquí, al fin, no estará de más inquirir si los hechos adquiridos de la astronomía confirman la disposición general, que por inducción he atribuido a los mundos celestes. Pero esto se halla confirmado y plenamente. La observación telescópica, guiada por las leyes de la perspectiva, nos permite ver que el universo perceptible existe como "un grupo de grupos irregularmente dispuestos".

XI

Los grupos de que se compone este universal "grupo de grupos" son simplemente lo que suele llamarse "nebulosas" y entre estas nebulosas hay una que para la humanidad tiene interés supremo. Me refiero a la Galaxia o vía láctea. Nos interesa primero y evidentemente, por su gran superioridad, a causa de su aparente volumen, no sólo sobre todos los demás grupos aislados del firmamento, sino también sobre todos ellos juntos. El más grande de estos últimos no ocupa, comparado con ella, sino un punto en el espacio, y no es distintamente perceptible sino con ayuda del telescopio. La Galaxia atraviesa todo el cielo y se muestra brillante a simple vista. Pero interesa particularmente al hombre, aunque menos inmediatamente, en cuanto forma parte de la región en que está situado, de la región de la Tierra en que vive, de la región del Sol a cuyo alrededor gira esta Tierra; de la región de todo el sistema de astros cuyo centro y astro principal es el Sol y en el que la Tierra es uno de los dieciséis astros secundarios o planetas y la Luna uno de los diecisiete terciarios o satélites. La Galaxia, repito, no es sino uno de los grupos de que he hablado, una de esas supuestas nebulosas que no se nos revelan a veces sino con ayuda del telescopio y como débiles manchas brumosas en diferentes partes del cielo. No tenemos razón alguna para suponer que la Vía Láctea sea en realidad más grande que la menor de esas nebulosas. Su gran superioridad de volumen no es sino aparente y se debe a su posición conrespecto a nosotros, es decir, a nuestra posición, ya que ocupamos su centro. Por extraña que esta afirmación pueda parecer de pronto a los no versados en astronomía, el astrónomo no vacila en afirmar que estamos situados en medio de esta inconcebible multitud de astros, de soles y sistemas que constituyen la Galaxia. Además, no sólo tenemos, no sólo tiene nuestro Sol derecho a reivindicar a la Galaxia como su grupo especial, sino que se puede decir, con ligera reserva, que todas las estrellas distintamente visibles del firmamento, todas las visibles a simple vista, tienen derecho a recabar el mismo fuero.

Se ha concebido una idea muy falsa con respecto a la forma de la Galaxia, de la cual se dice, en casi todos nuestros tratados astronómicos, que se asemeja a la de una Y mayúscula. En realidad, este grupo tiene cierta semejanza general, "muy general", con el planeta Saturno, encerrado en su triple anillo. En lugar del globo sólido de este planeta, hemos de figurarnos, sin embargo, una isla estelar o colección lenticular de estrellas; nuestro Sol estaría colocado excéntricamente, cerca de la orilla de la isla, del lado más próximo a la constelación de la Cruz y más alejado de la de Casiopea. El anillo que la ciñe, en la parte frontera a nuestra posición, está marcado por un corte longitudinal que le da, en efecto, observada desde nuestra región, la vaga apariencia de una Y mayúscula.

Pero no vayamos a caer en el error de imaginar este cinturón, poco definido por cierto, como completamente separado, comparativamente hablando, del grupo lenticular igualmente indefinido que circunda; y así, para hacer más clara nuestra explicación, podemos decir de nuestro Sol que está positivamente situado en el punto de la Y en que se encuentran las tres líneas que la componen; y, figurándonos a esta letra como dotada de cierta solidez, de cierto espesor, muy pequeño en comparación con su longitud, podemos decir que nuestra posición está situada en medio de este espesor. Al figurarnos que estamos así colocados, no nos costará ya trabajo alguno explicarnos los fenómenos de referencia, que no son sino fenómenos de perspectiva. Cuando miramos arriba o abajo, es decir, cuando movemos los ojos en el sentido del "espesor" de la letra, encuentra nuestra mirada un número mucho menor de estrellas que cuando nos volvemos en el sentido de su "longitud", o a lo largo de una de las tres líneas que la componen. Naturalmente, en el primer caso se nos muestran los astros como diseminados, y en el segundo como acumulados: invirtamos, si queréis, la explicación; un habitante de la Tierra que mira a la Galaxia, como decimos generalmente, la considera entonces en uno de los sentidos de su longitud –mira a lo largo de las líneas de la Y–; pero si, al mirar todo el cielo, desvía los ojos de la Galaxia, la verá entonces en el sentido del grueso de la letra. Por esto es que las estrellas se le antojan diseminadas, aunque en realidad estén tan compactas, por término medio, como en la parte maciza del grupo. Ninguna consideración más a propósito que ésta para dar idea de la terrible extensión de dicho grupo.

Si con un telescopio de gran potencia examinamos cuidadosamente el firmamento, descubriremos un "cinturón de grupos", formado de lo que hasta ahora hemos llamado nebulosas, una "cinta" de anchura variable, que se extiende de un horizonte al otro, cortando en ángulo recto la dirección general de la Vía Láctea. Esta cinta es el último "grupo de grupos". Este cinturón es el "universo". Nuestra Galaxia no es sino uno de los grupos, quizá de los más pequeños, que entran en la composición de esta suprema "cinta" o "cin-

turón" universal. El aspecto de banda o cinturón que a nuestros ojos toma este grupo de grupos, no es sino un fenómeno de perspectiva, análogo al que nos hace ver también nuestro grupo groseramente esférico y a la Galaxia en forma de cinturón que atraviesa los cielos y corta en ángulos rectos al grupo universal. Naturalmente, la forma del grupo que encierra a todos los demás es, en general, la de cada grupo individual en él contenido. Así como los astros diseminados que vemos en el cielo cuando apartamos la vista de la Galaxia, no son en realidad sino una parte de la Galaxia misma, tan íntimamente ligados a ella como en cualquier otro punto en que el telescopio nos lo revele en el estado más denso, de igual modo las nebulosas esparcidas que distinguimos en todos los puntos del firmamento cuando apartamos los ojos del cinturón universal, han de ser consideradas como esparcidas sólo por virtud de la perspectiva y como si formasen parte integrante de la única "esfera" suprema y universal.

No hay error astronómico más insostenible ni que tenga más tercos defensores que el de figurarse al universo sideral como absolutamente ilimitado. Me parece que las razones que nos inducen a creerlo ilimitado, según las enuncié *a priori*, son irrefutables: pero para no hablar más de ello, la sola observación nos demuestra que hay en muchas direcciones alrededor de nosotros, si no en todas, un límite positivo; o, por lo menos, no nos deja entrever ningún motivo para pensar otra cosa. Si la sucesión de las estrellas fuese ilimitada, el segundo término del cielo nos presentaría una luminosidad uniforme como la desplegada por la Galaxia, "puesto que no habría absolutamente un punto, en todo este segundo término, donde no hubiese una estrella". Luego, en tales condiciones, la única manera de explicar los "claros" que encuentran nuestros telescopios, en incontables direcciones, es suponer este segundo término invisible colocado a una distancia tan prodigiosa, que ningún rayo ha podido nunca llegar hasta nosotros. Que, esto "pueda" ser así, ¿quién tendría la audacia de negarlo? Yo sostengo, simplemente, que no tenemos ni una sombra de razón para creer que "es" así.

Al hablar de la propensión vulgar a considerar todos los cuerpos de la Tierra como si solamente tendiesen al centro de ésta, hice notar que "salvo ciertas excepciones de que más adelante haría mérito, cada cuerpo de la Tierra tendía, no sólo hacia el centro de la Tierra, sino también hacia cualquier otra dirección concebible". La palabra "excepción" aludía a esos claros, frecuentes en el cielo, donde el más minucioso examen no descubre cuerpos estelares ni aun indicio alguno de su existencia. Allí, simas enormes, más negras que el Erebo, se nos aparecen, como troneras abiertas, a través de los muros limítrofes del universo sideral, sobre el universo ilimitado del vacío. Ahora bien; todo cuerpo existente sobre la Tierra se halla expuesto, ya por su movimiento propio, ya por el de la Tierra, a atravesar o costear uno de estos vacías o abismos

cósmicos, y es evidente que en ese momento deja de ser atraído en la "dirección del vacío" y que es, por tanto, "más pesado" que en otra época alguna, ya anterior, ya ulterior. Pero, independientemente de la consideración de estos vacíos y no pensando más que en la distribución generalmente desigual de los astros, vemos que la tendencia absoluta de los cuerpos de la Tierra hacia el centro de ésta se encuentra en un estado de variación perpetua.

Comprendemos, pues, la "insularidad" de nuestro universo. Percibimos el aislamiento del universo, es decir, de "cuanto" pueden abarcar nuestros sentidos. Sabemos que hay un "grupo de grupos", una aglomeración alrededor de la cual, por todas partes, se extiende un inconmensurable espacio desierto cerrado a toda percepción humana. Pero del hecho de que nos veamos obligados a detenernos en los confines de este universo sideral, por no poder ya nuestros sentidos proporcionarnos ningún testimonio, ¿es justo concluir que no hay en realidad ningún punto material más allá de aquel que nos ha sido dado alcanzar? ¿Tenemos o no el derecho analógico de inferir que este universo sensible, que este grupo de grupos no es sino un fragmento de "una serie" de grupos de grupos, de los que los demás se nos hacen invisibles a causa de la distancia, ya porque la difusión de su luz, antes de llegar a nosotros, sea tan excesiva que no pueda producir en nuestra retina ninguna impresión luminosa, ya porque no exista ninguna emanación luminosa en esos mundos indeciblemente distantes, o, en fin, porque el intervalo que de ellos nos separa sea tan vasto, que en las miríadas de años transcurridos, no han podido franquearlo aún sus efluvios eléctricos?

¿Nos asiste algún derecho para hacer tales suposiciones, tenemos algún motivo para aceptar tales puntos de vista? Si en alguna medida tenemos ese derecho, tenemos también el de darles una extensión infinita.

El cerebro humano es a todas luces propenso a lo "infinito" y se complace en acariciar esta idea fantasma. Con un fervor apasionado parece aspirar a esa concepción imposible, con la esperanza de creer en ella intelectualmente tan pronto como la ha concebido. Lo que es general en toda la raza humana, es evidente que ningún individuo tiene derecho a considerarlo como anormal; pero puede haber una clase de inteligencias superiores, para las cuales este rasgo del ingenio popular presente todo el carácter de una monomanía.

Mi pregunta, sin embargo, no ha obtenido respuesta. ¿Tenemos derecho a suponer, o más bien a imaginar, una sucesión interminable de "grupos de grupos" o de "universos" más o menos semejantes?

Respondo que el "derecho" en un caso como éste, depende absolutamente de la osadía de la imaginación que a él quiera optar. Permítaseme declarar tan sólo que yo me siento, por mi cuenta y riesgo, movido a "imaginar" –no me atrevo a emplear una palabra más afirmativa– que existe realmente una suce-

sión ilimitada de universos, más o menos semejantes al que conocemos, a aquel que será siempre el "único" que conoceremos –cuando menos, hasta el momento en que nuestro universo particular no entre en la unidad–. Sin embargo, si existen tales grupos de grupos –y existen– resulta bastante claro que, no habiendo participado de nuestro origen, no participan tampoco de nuestras leyes. Ni nos atraen, ni los atraemos. Ni su materia, ni su espíritu son los nuestros; no son lo que obra o influye en alguna parte de nuestro universo. No podrían impresionar nuestros sentidos ni nuestra alma. Entre ellos y nosotros, considerándolos a todos, por un momento, colectivamente, no hay influjos comunes. Cada uno existe separada o independiente, "en el seno de su Dios propio y particular".

XII

En el desarrollo de este discurso atiendo menos al orden físico que al metafísico. La claridad con que los fenómenos, aun los materiales, se presentan a la inteligencia no depende apenas, de ello estoy convencido hace mucho tiempo, de una disposición puramente natural y sí casi enteramente de la disposición moral. Así, pues, aun cuando tenga trazas de entregarme a digresiones y de ir dando saltos bruscos de un punto a otro, permítaseme decir, que al proceder de esta suerte, espero conservar mejor, sin interrupción, esta cadena de impresiones graduadas, por cuyo medio sólo puede abarcar la inteligencia del hombre las grandezas de que hablo y comprenderlas en su majestuosa totalidad.

Hasta ahora, hemos puesto casi exclusivamente la atención en un agrupamiento general y relativo de los cuerpos estelares en el espacio. Apenas si hemos especificado nada; y las pocas ideas relativas a la "cantidad", es decir, al número, tamaño y distancia que hemos emitido, lo fueron de un modo accesorio y a manera de preparación para conceptos más definitivos. Tratemos ahora de explicar estos últimos.

Nuestro sistema solar, como ya dijimos, consiste principalmente en un sol y dieciséis planetas, por lo menos, a los que es muy probable que se añadan algunos otros que giran alrededor de él como centro, acompañados de diecisiete lunas conocidas y quizá, de algunas otras que aún no conocemos. Estos diversos cuerpos no son verdaderas esferas, sino esferoides aplastados, de esferas comprimidas en la región de los polos del eje imaginario a cuyo alrededor giran y cuyo aplastamiento es una consecuencia de la rotación. El Sol no es absolutamente el centro del sistema; porque el Sol mismo, con todos los planetas, gira alrededor de un punto del espacio, perpetuamente variable, que es el centro general de gravedad del sistema. No debemos considerar tampoco a

las líneas en que se mueven estos esferoides –las lunas alrededor de los planetas, los planetas alrededor del Sol o el Sol alrededor del centro común– como círculos en el sentido exacto de la palabra. En realidad son "elipses", uno de cuyos focos es el punto alrededor del cual se cumple la revolución. Una elipse es una curva que gira sobre sí misma, y tiene un diámetro más largo que el otro. En el diámetro más largo hay dos puntos equidistantes del centro de la línea y situados además de suerte que si partiendo de cada uno de ellos se traza una línea recta hacia un punto cualquiera de la curva, la suma de las dos líneas reunidas será igual al diámetro más grande. Imaginemos, pues, una elipse de esta índole. En uno de dichos puntos que son los "focos" coloquemos una naranja. Unámosla con un hilo elástico a una arveja y coloquemos a esta último en la circunferencia de la elipse. El hilo elástico varía de longitud, naturalmente, a medida que tiramos de la arveja y forma lo que llamamos en geometría un "radius vector"; ahora bien, si tomamos a la naranja por el Sol y a la arveja por un planeta que gira a su alrededor, la revolución habrá de cumplirse con una velocidad variable más o menos grande, pero tal que el "radius vector" franqueará "áreas iguales en tiempos iguales". La marcha de la arveja "será", pues, o en otros términos, la marcha del planeta "es" lenta en proporción a su alejamiento del Sol, rápida en proporción a su proximidad. Estos planetas se mueven, además, tanto más lentamente cuanto más lejos están situados del sol, y los cuadrados de sus períodos de revolución guardan entre sí la misma proporción que los cubos de sus distancias medias del Sol."

Ya se comprenderá que las leyes terriblemente complejas de revolución que aquí describimos no reinan solamente en nuestro sistema. Dominan doquiera que prevalece la atracción. Rigen el Universo. Cada punto brillante del firmamento es, sin duda, un sol luminoso, semejante al nuestro, cuando menos en su carácter general, y acompañado de una cantidad más o menos grande de planetas más o menos voluminosos, cuya luminosidad todavía rezagada no puede manifestársenos a tan gran distancia, pero que, sin embargo, giran escoltados por sus lunas alrededor de sus centros siderales, obedientes a los principios que hemos indicado, a las tres leyes absolutas de revolución, a las tres leyes inmortales adivinadas por el genio imaginativo de Kepler, y explicadas y demostradas luego por el genio paciente y matemático de Newton. En cierta tribu de filósofos, que se jactan de no apoyarse sino en hechos positivos, está muy en boga mofarse de toda especulación y tildarla con el vago y elástico nombre de "obra conjetural". El valer de quien conjetura, es lo que hay que dilucidar. Conjeturando de tiempo en tiempo con Platón, más utilidad sacaremos que de oír una demostración de Alcmeón.

En muchas obras de astronomía, veo rotundamente afirmado que las leyes de Kepler son la "base" del gran principio de la gravitación. Esta idea habrá

nacido del hecho de que la adivinación de esas leyes por Kepler y la demostración posterior de su existencia positiva impulsaron a Newton a explicarlas mediante la hipótesis de la gravitación, y, por último, a demostrarlas *a priori* como consecuencias necesarias del principio hipotético. Así, muy lejos de ser la base de la gravitación, las leyes de Kepler tienen a la gravitación por base, lo cual, dicho sea de paso, ocurre con todas las leyes del Universo material que no se refieren únicamente a la repulsión.

La distancia media de la Tierra a la Luna, es decir, la distancia que nos separa del cuerpo celeste más cercano a nosotros, es de 237.000 leguas; Mercurio, el planeta más próximo al Sol, dista de él 37 millones de leguas; Venus, que le sigue, gira a una distancia de 68 millones de leguas; a su vez, la Tierra lo hace a una distancia de 95 millones; Marte, a la de 144 millones, y vienen después los ocho asteroides: Ceres, Juno, Vesta, Palas, Astrea, Flora, Iris y Hebe, a una distancia media de unos 250 millones. Luego encontramos a Júpiter, que dista 490 millones; luego a Saturno, que dista 900; luego a Urano, a una distancia de 1.900; y, por último, a Neptuno, recientemente descubierto y que gira a una distancia de 2.800 millones de leguas. Descartando a Neptuno, acerca del cual no tenemos hasta ahora documentos muy exactos, y que acaso sea un planeta perteneciente a un sistema de asteroides, puede verse que dentro de ciertos límites hay entre los planetas un orden de intervalos. Para hablar en un modo aproximado, podemos decir que cada planeta se halla situado, con respecto al Sol, a doble distancia que el que lo precede. El "orden que exponemos aquí –la ley de 'Bode'–, ¿no podría deducirse del examen de la analogía existente, según he insinuado, entre la descarga solar de los anillos y el modo de la irradiación atómica?"

En cuanto a las cifras citadas de paso en esta tabla sumaria de las distancias, sería una locura el querer comprenderlas, salvo desde el punto de vista de los hechos aritméticos abstractos. Estas cifras no son precisamente apreciables. No implican ideas precisas. He dicho que Neptuno, el planeta más lejano, gira alrededor del Sol a una distancia de 2.800 millones de leguas. Hasta aquí todo va bien; he establecido un hecho matemático; y sin comprender lo más mínimo este hecho, podemos afirmarlo para servirnos de él matemáticamente. Pero aun indicando que la Luna gira alrededor de la Tierra a la distancia, comparativamente mezquina, de 237.000 leguas, no abrigo la menor esperanza de hacérselo comprender a nadie –de hacerle apreciar–, de hacerle sentir la distancia a que la Luna se encuentra positivamente de la Tierra. ¡237.000 leguas! Pocos serán, quizás, aquellos de mis lectores que no hayan cruzado el Océano Atlántico; y, sin embargo, ¿cuántos de ellos habrá que se forman una idea distinta de las 3.000 leguas que separan ambas orillas? Dudo verdaderamente de

que haya nadie que pueda hacer entrar en su cerebro la más vaga concepción del intervalo comprendido entre un hito miliario y su vecino más próximo. Encontramos, con todo, alguna facilidad para apreciar la distancia, combinando la idea de espacio con la de velocidad, que naturalmente le sigue. El sonido recorre un espacio de 1.100 pies en un segundo. Ahora bien; si a un habitante de la Tierra le fuera posible ver el fulgor de un cañonazo disparado en la Luna y oír la detonación, necesitaría aguardar trece días enteros, a contar desde el momento en que hubiera percibido el primero, para recibir algún indicio de la segunda.

Por floja que resulte la apreciación por este medio obtenida, de la distancia real de la Luna a la Tierra, siempre tendrá al menos la ventaja de hacernos comprender la locura de querer abarcar con el pensamiento distancias tamanas como las de 2.800 millones de leguas que separan a Neptuno de nuestro Sol; y hasta como los 95 millones de leguas comprendidos entre el Sol y la Tierra que habitamos. Una granada de canón, moviéndose con la mayor rapidez de que sea capaz, no podría recorrer este último intervalo en menos de veinte años; para cruzar el primer espacio necesitaría quinientos ochenta años.

El diámetro real de nuestra Luna es de 2.160 leguas; sin embargo, resulta comparativamente tan pequeña, que serían menester 50 globos semejantes para formar uno tan grande como la Tierra.

El diámetro de nuestro propio globo es de 7.912 leguas; pero, ¿qué idea positiva podemos formarnos de la enunciación de estas cifras?

Si trepamos a la cumbre de una regular montaña y miramos a nuestro alrededor, vemos un paisaje que se extiende 40 leguas en todas direcciones, formando un círculo de 250 leguas de circunferencia y encerrando un espacio de 5.000 leguas cuadradas. Pero, como los segmentos de semejante perspectiva no se presentan necesariamente a nuestros ojos sino uno después de otro, no podemos apreciar su existencia sino débil y parcialmente; sin embargo, el panorama entero no representa sino la cuadragésima milésima parte de la superficie de nuestro globo. Si a este panorama sucediese al cabo de una hora otro panorama de igual extensión, a este segundo, al cabo de una hora, otro tercero, al cabo de una hora, un cuarto; y, así sucesivamente, hasta agotarse todos los paisajes de la Tierra y nos invitasen a examinar estos diversos panoramas durante doce horas al día, habríamos menester, cuando menos, nueve años y cuarenta y ocho días para repasar todo el conjunto.

Pero si la simple superficie de la Tierra se niega a ser abarcada por nuestra imaginación, ¿qué pensaremos de su contenido evaluado en cubos? Nuestra Tierra abarca una masa de materia equivalente, por lo menos, a un peso de 2 undecillones y 200 nonillones de toneladas. Supongamos a esta masa en esta-

do de reposo y tratemos de imaginar una fuerza mecánica suficiente para imprimirle movimiento. La fuerza de todas las miríadas de seres con que nuestra imaginación pudiera poblar los mundos planetarios de nuestro sistema, la fuerza física combinada de todos esos seres, aun concediendo que fueran más potentes que el hombre, no alcanzaría a apartar de su posición, ni siquiera una pulgada, a esta masa prodigiosa.

¿Qué hemos de pensar, pues, de la fuerza necesaria para mover en semejantes condiciones al más grande de nuestros planetas, a Júpiter? Tiene éste un diámetro de 86.000 leguas y podría alojar en su periferia más de 1.000 globos de la magnitud del nuestro. Sin embargo, este cuerpo monstruoso vuela positivamente alrededor del Sol, con una velocidad de 29.000 leguas por hora, es decir, con una rapidez cuarenta veces más grande que la de una granada de cañón.

La idea de tal fenómeno no sólo causa un sobresalto al espíritu, sino que lo espanta y paraliza. Más de una vez hemos aplicado nuestra imaginación para pintarnos las facultades de un ángel. Figurémonos, a una distancia próximamente de 100 leguas de Júpiter, a un ser semejante, que asistiese como testigo ocular muy próximo a la revolución anual de este planeta. Ahora bien: ¿podemos nosotros, pregunto, formarnos una idea lo bastante elevada, lo bastante inmensa del poder espiritual de este ser ideal para concebir, que a la vista de esta inconmensurable masa, dando vueltas precisamente bajo sus ojos a tamaña velocidad inexpresable, no se sintiese, por angelical que fuese, aplastado, anonadado?

Aquí, sin embargo, creo oportuno hacer notar que, realmente, hasta ahora sólo hemos hablado de objetos relativamente insignificantes. Nuestro Sol, el astro central dirigente del sistema a que Júpiter pertenece, es no sólo más grande que Júpiter, sino también mucho más grande que todos los planetas del sistema juntos. Esta circunstancia es verdaderamente una condición esencial de la estabilidad del sistema mismo. El diámetro de Júpiter es, ya lo hemos dicho, de 86.000 leguas. El del Sol es de 882.000 leguas. Un habitante de este último, recorriendo 90 leguas por día, tardaría más de ochenta años en dar la vuelta a su mayor circunferencia. Ocupa un espacio cúbico de 681 septillones y 472 quintillones de leguas. La Luna, según hemos dicho, gira alrededor de la Tierra, a una distancia de 237.000 leguas, en una órbita de cerca de un millón y medio de leguas. Ahora bien: si se colocase al Sol sobre la Tierra, de suerte que coincidiesen sus respectivos centros, el volumen del Sol rebasaría en todos sentidos, no sólo la órbita de la Luna, sino hasta una distancia de 200.000 leguas más allá.

Y aquí observemos, una vez más, que hasta ahora sólo hemos hablado de bagatelas. Se ha calculado que la distancia que separa a Neptuno del Sol es de 2.800 millones de leguas; la circunferencia de su órbita es, pues, de 17 trillones

aproximadamente. Cuidemos de no olvidar esto, cuando fijemos la mirada en alguna de las estrellas más brillantes. Entre esta estrella y el astro central de nuestro sistema, el Sol, hay un abismo de espacio tal, que para dar idea de él se necesitaría la lengua de un arcángel. Luego la estrella que miramos es un ser tan separado, cuanto es posible de "nuestro" sistema, de "nuestro" Sol, o si se quiere, de "nuestra" estrella; supongámosla, sin embargo, por un momento colocada sobre nuestro Sol, de modo que coincidan sus respectivos centros, de la misma manera que supusimos al Sol colocado sobre la Tierra. Imaginémonos ahora a la estrella particular que hemos escogido, extendiéndose, en todos sentidos, más allá de la órbita de Mercurio, de Venus, de la Tierra, y después, más allá de la órbita de Marte, de Júpiter, de Urano, hasta que, finalmente, haya llenado nuestra imaginación el círculo de 17 trillones de leguas de circunferencia, que describe en su revolución el planeta de Leverrier. Admitiendo que lleguemos a concebir tamaña enormidad, no habríamos creado una idea extravagante. Tenemos inmejorables razones para creer que hay estrellas mucho más grandes que lo que hemos supuesto. Quiero decir, que poseemos la mejor base experimental para esa creencia; y que al fijar de nuevo la vista en la disposición atómica original, que tiene por objeto la "diversidad", y que hemos considerado como parte del plan divino en la constitución del Universo, se nos hará llano comprender y admitir desproporciones en el tamaño de los cuerpos celestes, infinitamente mayores que ninguna de las que hasta ahora he mencionado. Naturalmente. no ha de sorprendernos encontrar que los cuerpos más grandes giran en los vacíos más grandes del espacio.

Decía, hace un momento, que para dar idea justa del intervalo que separa a nuestro Sol de cualquiera de los demás astros, se necesitaría la elocuencia de un arcángel. Al hablar así no se me puede tildar de exagerado, porque la verdad pura es que en ciertos asuntos no cabe exagerar. Pero tratemos de presentar el argumento más claramente a los ojos del espíritu.

En primer lugar, podemos obtener un concepto general "relativo" del intervalo referido, comparándolo con los espacios interplanetarios que conocemos. Supongamos, por ejemplo, que la Tierra, que en realidad se halla a 95 millones de leguas del Sol, no distase de este luminar sino sólo "un pie". Neptuno se encontraría entonces a una distancia de "cuarenta" pies, y la estrella Alpha Lyrae a una distancia de "ciento cincuenta y nueve", cuando menos.

Ahora bien; presumo que pocos serán los lectores que en el final de mi última frase hayan notado algo especialmente inadmisible, particularmente falso. He dicho que, suponiendo que la distancia de la Tierra al Sol fuera de "un pie", la distancia de Neptuno sería de cuarenta pies y la de Alpha Lyrae de ciento cincuenta y nueve.

La proporción entre uno y ciento cincuenta y nueve pies habrá parecido quizá suficiente para dar una impresión distinta de la proporción entre ambas distancias, la de la Tierra al Sol y la de Alpha Lyrae al mismo astro. Pero, en realidad, hubiera debido formular mis cálculos en estos términos: Suponiendo que la distancia de la Tierra al Sol fuese de un pie, la distancia de Neptuno sería de cuarenta pies y la de Alpha Lyrae de ciento cincuenta y nueve... "leguas"; es decir, que en mi primer cálculo sólo asigné a Alpha Lyrae la cinco mil doscientos ochentava parte de la distancia más reducida posible a que esta estrella puede encontrarse realmente situada.

Prosigamos. A cualquier distancia que se halle un simple "planeta", al examinarlo con el telescopio, lo vemos bajo cierta forma, lo encontramos de cierta magnitud apreciable. Pero ya dije algunas palabras acerca de la magnitud probable de varias estrellas. Sin embargo, cuando examinamos una cualquiera, aun con un telescopio del mayor alcance, se nos muestra sin forma alguna y, por consiguiente, sin dimensiones. La vemos como un punto y nada más.

Supongamos ahora que caminamos de noche por una carretera. En un campo, a uno de los lados del camino, hay una hilera de objetos de mucho bulto, de todas dimensiones, árboles, por ejemplo, cuyas figuras resaltan distintamente sobre el fondo del cielo. Esta línea se extiende en ángulo recto desde la carretera hasta el horizonte. Ahora bien; a medida que adelantamos a lo largo del sendero, vemos que estos árboles cambian de posición con respecto a cierto punto fijo de la parte del firmamento que forma el fondo del cuadro. Supongamos que este punto fijo, lo bastante fijo para nuestra demostración, sea la Luna que se eleva. Veremos, en primer término, que mientras el árbol más próximo a nosotros cambia de posición con respecto a la Luna y con tal vehemencia que parece huir a nuestra espalda, el árbol más lejano no se ha movido, por decirlo así, del lugar que ocupa con respecto al satélite. Observamos también que cuanto más distantes están de nosotros los objetos, tanto menos se alejan de su posición y recíprocamente. Comenzamos entonces, sin querer, a apreciar la distancia de cada árbol por la mayor o menor alteración de su posición relativa. Finalmente, llegamos a comprender que se podría comprobar la distancia positiva de uno cualquiera de aquellos árboles sirviéndose de la cantidad de alteración relativa como de base en un simple problema geométrico. Ahora bien, esta alteración relativa es la que llamamos paralaje y por medio de ella calculamos las distancias de los cuerpos celestes. Aplicando el principio a los árboles referidos, nos encontraríamos muy perplejos para calcular la distancia de un árbol que, por mucho que adelantásemos en el camino, no nos diese ninguna paralaje. Esto es imposible en el ejemplo que hemos supuesto; imposible sencillamente porque en nuestra Tierra todas

las distancias son verdaderamente insignificantes; si las comparamos con las vastas cantidades cósmicas, podemos decir que se reducen absolutamente a cero.

Ahora bien, supongamos que la estrella Alpha Lyrae esté precisamente encima de nuestra cabeza e imaginemos que en lugar de hallarnos en la Tierra nos encontramos situados en uno de los extremos de una línea recta que se extienda al través del espacio hasta una distancia igual al diámetro de la órbita de la Tierra, es decir, a una distancia de ciento noventa millones de leguas. Después de observar por medio de los instrumentos micrométricos más delicados la posición exacta de la estrella, caminemos a lo largo de ese inconcebible camino hasta alcanzar el otro extremo. Aquí examinemos por segunda vez la estrella. Está precisamente donde la dejamos. Nuestros instrumentos, por delicados que sean, nos afirman que su posición relativa es absolutamente, idénticamente, la misma que al comienzo de nuestro inconmensurable viaje. No hemos encontrado ninguna paralaje, absolutamente ninguna.

El hecho es que, de cualquiera de esos innumerables soles que brillan al otro lado de ese terrible abismo que separa a nuestro sistema de sus sistemas hermanos, en el grupo a que pertenece, la ciencia astronómica no ha podido hasta estos últimos tiempos hablar sino con certidumbre negativa con respecto a la distancia de las estrellas fijas. Considerando a los más brillantes como a los más próximos, sólo podíamos decir, aun de ellos, que el límite dentro del cual no pueden estar situados se halla una distancia inconmensurable, pero nunca habíamos podido calcular a qué distancia, más allá de ese límite, se hallaban situados. Comprendíamos, por ejemplo, que Alpha Lyrae no puede estar a una distancia menor de diecinueve quintillones y doscientos trillones de leguas; pero de lo que sabíamos y de lo que ahora sabemos podemos inducir que acaso se halle a la distancia representada por el cuadrado, el cubo o cualquier otra potencia del número precitado. Sin embargo, por medio de observaciones, singularmente sagaces y minuciosas, continuadas con instrumentos nuevos por muchos años laboriosos, logró Bessel, recientemente fallecido, determinar en los últimos tiempos la distancia de seis o siete estrellas, entre las cuales figura la señalada con el número 61 en la constelación del Cisne. La distancia calculada en este último caso es seiscientas setenta mil veces más grande que la del Sol, que, no está de más recordarlo, es de noventa y cinco millones de leguas. La estrella 61 del Cisne dista, pues, de nosotros, cerca de cuatro quintillones de leguas, o sea más de tres veces la distancia mínima posible atribuida a Alpha Lyrae.

Si tratamos de apreciar esta distancia con la ayuda de consideraciones sacadas de la velocidad, según hicimos para apreciar la distancia de la Luna, habremos de perder absolutamente de vista velocidades tan insignificantes como las de la granada de cañón o el sonido. Sin embargo, la luz, según los últimos cálculos de

Struve, se mueve con una velocidad de ciento sesenta y siete mil leguas por segundo. El pensamiento mismo no lograría franquear ese trayecto más rápidamente, suponiendo que el pensamiento pudiese recorrerlo. Luego, a pesar de esa velocidad inconcebible, la luz, para llegar desde la estrella 61 del Cisne hasta nosotros, necesita más de "diez años"; y, por consiguiente, si esa estrella se hubiese borrado ya del universo, continuaría, sin embargo, durante diez años brillando para nosotros y derramando en nuestros ojos su gloria paradójica.

Sin apartar de nuestro espíritu el concepto, por vago que sea, que hayamos podido formarnos del trecho que separa a nuestro Sol de la estrella 61 del Cisne, recordemos también que ese trecho, aunque indeciblemente vasto, puede considerarse como la simple distancia "media" entre las incontables muchedumbres de estrellas que componen el grupo o nebulosa a que pertenecen, así nuestro sistema como la estrella 61 del Cisne. A decir verdad, hago este cálculo con una gran moderación; tenemos excelentes razones para creer que la estrella 61 del Cisne es una de las estrellas más próximas y para concluir de ello que su distancia con respecto a nosotros, es menor que la distancia media de estrella a estrella en el magnífico grupo de la Vía Láctea.

Y aquí, una vez más y definitivamente, no será más superfluo observar que hasta ahora sólo hemos hablado de cantidades insignificantes. Dejemos ya de maravillarnos del espacio que separa a las estrellas en nuestro propio grupo o en cualquier otro grupo particular; dirijamos más bien nuestros pensamientos hacia los espacios que separan a los grupos mismos dentro del grupo omnicomprensivo del universo.

Ya dije que la luz se mueve con una velocidad de ciento sesenta y siete mil leguas por segundo, es decir, de diez millones de leguas por minuto o de unos seiscientos millones de leguas por hora; y, sin embargo, hay nebulosas tan alejadas de nosotros, que la luz de esas misteriosas regiones, aunque se mueva con esa velocidad, no puede llegar hasta aquí en menos de "tres millones de años". Este cálculo lo hizo Herschell el mayor, y no hace relación sino a esos grupos comparativamente próximos, que se encontraban al alcance de su telescopio. Pero hay nebulosas que, por el tubo mágico de lord Ross, nos comunican en este mismo instante el eco de secretos que tienen "un millón de siglos" de fecha. En una palabra, los fenómenos que contemplamos en este momento en esos mundos remotos, son los mismos fenómenos que interesaban a sus habitantes hace "diez veces cien mil siglos". Dentro de intervalos y distancias tan grandes como las que esta insinuación impone a nuestra "alma", antes que a nuestro intelecto, encontramos al fin una escala conveniente en la que todas nuestras mezquinas consideraciones anteriores de "cantidad" pueden figurar como simples grados.

XIII

Ya que tenemos la mente tan llena de distancias cósmicas, aprovechemos la ocasión para hablar de la dificultad que tantas veces hemos experimentado, cuando seguíamos el "camino trillado" del pensamiento astronómico, para explicarnos esos innumerables vacíos, para explicarnos por qué se han producido simas tan totalmente desiertas y en apariencia inútiles, entre las estrellas –entre los grupos– en una palabra, para hallar una razón suficiente a la escala titánica en que sólo en lo tocante al espacio parece haber sido construido el Universo. Afirmo que la Astronomía ha fallado visiblemente en este punto, y no ha acertado a atribuir a este fenómeno una causa racional; pero las consideraciones que en este ensayo nos fueron conduciendo paso a paso, nos permiten comprender clara e inmediatamente que "el espacio y la duración no son sino una misma cosa".

Para que el Universo pudiese subsistir durante una era proporcionada a la magnitud de sus partes materiales constitutivas y a la alta majestad de sus destinos espirituales, era necesario que la difusión atómica original se operase en una extensión tan prodigiosamente amplia como pudiera serlo sin ser infinita. Era menester, en una palabra, que las estrellas pasasen del estado de nebulosidad invisible al estado de solidez visible y envejeciesen dando sucesivamente la vida y la muerte a variedades indeciblemente numerosas y complejas del desarrollo de la vitalidad; era menester que las estrellas realizasen todo esto, que encontrasen el tiempo suficiente para cumplir todas estas intenciones divinas "durante el período", en el que las cosas todas van efectuando su vuelta a la unidad con una velocidad que progresa en razón inversa de los cuadrados de las distancias, a cuyo extremo se encuentra el fin inevitable.

Gracias a todas estas consideraciones, no nos cuesta ningún trabajo comprender la absoluta exactitud de la "apropiación" divina. La densidad respectiva de los astros aumenta, naturalmente, a medida que su condensación disminuye; la condensación y la heterogeneidad caminan de consuno; y, por esta última, que es el índice de la primera, podemos apreciar el desarrollo vital y espiritual. Así, por la densidad de los globos, obtenemos la medida en que se cumplen sus destinos. A medida que la densidad aumenta y se cumplen las intenciones divinas, a medida que disminuye lo que falta por realizar, vemos aumentar en igual proporción la velocidad que precipita a las cosas hacia el fin. Y así el espíritu filosófico comprenderá, sin esfuerzo, que las intenciones divinas en la constitución de los astros adelantan matemáticamente hacia su realización; comprenderá más aún: dará a este progreso una expresión matemática; afirmará que este progreso se halla en proporción inversa de los cuadrados de

las distancias a que todas las cosas creadas se encuentran con respecto a lo que es al mismo tiempo, punto de partida y fin de su creación.

No sólo es matemáticamente exacta esta apropiación de Dios, sino que ostenta un sello divino, que la distingue de todas las obras de construcción puramente humana. Quiero hablar de la completa "reciprocidad" de apropiación. Pues en las construcciones humanas una causa particular engendra un efecto particular; una intención particular suscita un resultado particular; pero eso es todo; no vemos reciprocidad. El efecto no reacciona sobre la causa; la intención no cambia su relación con el objeto. En las combinaciones de Dios, el objeto es alternativamente designio u objeto, según el modo en que nos plazca mirarlo y podemos tomar en todo instante una causa por un efecto y recíprocamente, de suerte que nunca podemos, de manera absoluta, distinguir al uno de la otra.

Pongamos un ejemplo. En los climas polares la máquina humana para sostener su calor animal y fomentar la combustión en el sistema capilar requiere una abundante previsión de alimento muy nitrogenado, tal como el aceite de pescado. De otra parte, vemos que en los climas polares, el aceite de las incontables focas y ballenas es casi el único alimento que la naturaleza proporciona al hombre. ¿Y diremos ahora que el aceite se halla al alcance del hombre porque éste imperiosamente lo reclama, o diremos que es la única cosa que éste pide porque es la única que puede obtener? Es imposible decidir este punto. Hay en él una absoluta "reciprocidad de apropiación".

El placer que sacamos de toda manifestación del genio humano está en razón directa de su mayor o menor "semejanza" con esta suerte de reciprocidad. Así, en la construcción del plan de una ficción literaria, habríamos de desvivirnos para disponer los incidentes, de tal suerte que fuera imposible determinar si uno cualquiera de ellos depende de algún otro o le sirve de fundamento. Tomada en este sentido la "perfección del plan", es realmente imposible alcanzarla en la práctica; sencillamente, porque la construcción de que se trata es obra de una inteligencia finita. Los planes de Dios son perfectos. El Universo es un plan de Dios.

Hemos llegado ahora a un punto en el que la inteligencia se ve obligada a luchar contra su propensión a la deducción analógica, contra esa monomanía que la impulsa a querer asir lo infinito. Hemos visto a las lunas girar alrededor de los planetas, a los planetas alrededor de las estrellas, y el instinto poético de la humanidad –su instinto de la simetría, en, tanto que la simetría no sea una simple simetría de superficie– este instinto, que no sólo el alma del hombre, sino de todos los seres creados sacó en un principio, de la base geométrica de la irradiación universal– nos impele a imaginar una extensión sin fin para este

sistema de cielos. Cerrando por igual los ojos a la deducción y a la inducción, nos obstinamos en concebir una revolución de todos los cuerpos que componen la Galaxia alrededor de algún globo gigantesco, que titulamos sostén central del todo. Nos figuramos a cada grupo, en el gran grupo de grupos, provisto y construido de manera semejante; y al mismo tiempo, para que la analogía sea completa y no falle en ningún punto, llegamos hasta a concebir estos grupos como si girasen en torno de alguna esfera aún más augusta; a esta última, a su vez, con todos los grupos que le forman un cinturón, la suponemos nada más que uno de los miembros de una serie aún más magnífica de aglomeraciones y girando alrededor de otro globo que le sirve de centro, algún globo, aún más infinitamente sublime, digamos mejor, de una infinita sublimidad, incesantemente multiplicada por lo infinitamente sublime. Éstas son las condiciones, continuadas a perpetuidad que la tiranía de una analogía falsa impone a la imaginación, y que la razón es invitada a contemplar, sin mostrarse, si es posible, demasiado descontenta del cuadro. Tal es, en general, el sistema de interminables revoluciones, engendrándose unas a otras, que la Filosofía nos ha acostumbrado a comprender y explicar, dándose la mejor traza posible. De cuando en cuando, sin embargo, un verdadero filósofo, cuyo frenesí toma un giro muy determinado, o cuyo genio para hablar más honradamente, tiene como las lavanderas, la inveterada costumbre de no echar las cosas a la colada, sino por docenas, nos hace ver el punto preciso que habíamos perdido de vista, en el cual se detiene y necesariamente debe detenerse esa serie de revoluciones.

Los ensueños de Fourier no merecen quizá ni que nos tomemos el trabajo de burlarnos de ellos –pero se ha hablado mucho, en estos últimos tiempos, de la hipótesis de Madler–; a saber: que existe en el centro de la Galaxia un globo prodigioso, alrededor del cual giran todos los sistemas del grupo. Hasta se ha llegado a calcular el período de revolución para nuestro propio sistema, en 117 millones de años.

Se ha sospechado durante mucho tiempo, que nuestro Sol efectuaba un movimiento en el espacio, independientemente de su rotación, y una revolución en torno al centro de gravedad del sistema. Este movimiento, admitiendo que exista, habría de manifestarse por la perspectiva. Las estrellas, en esta parte del firmamento que suponemos haber dejado a nuestra zaga, deberían, según eso, de acumularse durante una larga serie de años, mientras las comprendidas en el lado opuesto aparentarían diseminarse. Y, por la historia de la Astronomía sabemos, aunque vagamente, que algunos de estos fenómenos se han manifestado. A este propósito se ha dicho que nuestro sistema se movía hacia un punto del cielo diametralmente opuesto a la estrella Zeta Hérculis; pero acaso sea esto el máximo de lo que lógicamente tenemos derecho a concluir en este asunto.

Madler, sin embargo, hasta llegó a designar una estrella particular –Alcyona, una de las Pléyades– como si marcase el punto exacto, a cuyo alrededor se realiza una revolución general.

Pero, puesto que es la "analogía" la que nos ha arrastrado a estos ensueños, es natural y adecuado que nos sirvamos de la misma analogía para continuar su desarrollo; y esta analogía que nos insinuó la idea de revolución, nos insinúa al mismo tiempo la de un vasto globo central, a cuyo alrededor habría de efectuarse aquello; hasta ahí el razonamiento del astrónomo es lógico. Sin embargo, dinámicamente sería menester que este astro central fuese más grande que todos los astros que lo rodean juntos. Ahora bien: éstos son unos 100 millones aproximadamente. "¿Por qué, se han preguntado con la mayor naturalidad, no vemos ese vasto Sol central, igual cuando menos por su masa, a 100 millones de soles semejantes al nuestro? ¿Por qué no lo vemos particularmente "nosotros", que ocupamos la región media del grupo, el sitio precisamente, en cuyas cercanías ha de encontrarse situado, en todo caso, ese astro incomparable?" Y al punto se han dado esta respuesta: "Menester es que sea, no luminoso, como lo son nuestros planetas". Aquí la analogía se dejaba martirizar para acomodarse al objeto. Se les podía argüir: "Sabemos que existen soles no luminosos, pero no en tales condiciones". Cierto que tenemos alguna razón para suponerlos así; pero en verdad, ninguna tenemos para suponer que hay soles no luminosos rodeados de soles luminosos, rodeados a su vez de planetas opacos; todo esto es precisamente aquello cuyo parecido debería de encontrar Madler en los cielos; porque todo esto se lo imagina precisamente, a propósito de la Galaxia. Admitiendo que sea como él dice no podemos, con todo, menos de pensar hasta qué punto habrá de ser cruelmente enojosa para los filósofos *a priori* esta pregunta: "¿Por qué las cosas son así?"

Pero si a despecho de la analogía y de toda otra razón, reconocemos la no luminosidad de este gran astro central, todavía podremos preguntar, cómo es que ese globo tan enorme no se ha hecho visible, gracias a esa efusión de luz sobre él derramada por los 100 millones de soles espléndidos que brillan a su alrededor en todos sentidos. Ante esta enojosa pregunta, parece haberse abandonado hasta cierto punto la idea de un sol central positivamente sólido; y el genio especulativo se ha contentado con afirmar, que los sistemas del grupo ejecutaban sus revoluciones alrededor de un centro inmaterial de gravedad, que a todos les era común. Pero aquí también la analogía ha seguido un camino errado, para acomodarse a una teoría. Los planetas de nuestro sistema giran, es cierto, alrededor de un centro común de gravedad; pero obran así juntamente con un sol material que los arrastra y cuya masa contrapesa sobradamente el resto del sistema.

La circunferencia matemática es una curva compuesta de una infinidad de líneas rectas. Pero esta idea de la circunferencia, que desde el punto de vista de toda la Geometría corriente no es sino su idea puramente matemática, por oposición a la idea práctica, es también en realidad estricta, la única concepción práctica que podemos moldear, de modo que nos sirva para la comprensión de esta circunferencia majestuosa a que nos referimos, al menos mentalmente, cuando suponemos que nuestro sistema gira alrededor de un punto situado en el centro de la Galaxia.

Que la imaginación más fogosa pruebe a dar no más que un paso, uno sólo hacia la comprensión de una curva tan inexpresable. Sin incurrir en paradoja, se podría decir que hasta un relámpago que siguiese eternamente la circunferencia de ese inexpresable círculo, no haría sino recorrer eternamente una línea recta. Que al describir tal órbita, pudiera nuestro Sol, según una apreciación humana, apartarse de la línea recta en un grado cualquiera, por pequeño que se lo suponga, es una idea inadmisible; y, sin embargo, quieren hacernos creer que se ha hecho aparente una curvatura, durante el cortísimo período de nuestra historia astronómica, durante ese simple punto, durante esa nada perfecta de dos o tres mil años.

Pudiera decirse que Madler ha comprobado realmente una curvatura en el sentido de la marcha, ya bien trazada de nuestro sistema por el espacio. Admitiendo si es preciso, que este hecho sea real, sostengo que en ese caso, sólo hay un hecho demostrado, y es la realidad de una curvatura. Para la "entera" comprobación del hecho se necesitarían siglos, y aun cuando se la lograse no serviría sino para indicar una relación binaria o cualquiera otra relación múltiple en nuestro Sol y una o más de las estrellas más próximas. Sea como quiera, nada aventuro prediciendo que pasado un período de varios siglos, quedarán abandonados como vanos e inútiles todos los esfuerzos encaminados a determinar la marcha de nuestro Sol. Esto, es fácil de concebir, cuando consideramos la infinidad de perturbaciones que ha de padecer esta marcha, a consecuencia del cambio perpetuo de las relaciones del Sol con los demás astros durante ese acercamiento simultáneo de todos hacia el núcleo de la Galaxia.

Pero al examinar otras nebulosas que no son la Vía Láctea, al considerar en generalidad a los grupos de que el firmamento está sembrado, ¿encontramos, sí o no, una confirmación a la hipótesis de Madler? "No la encontramos". Las formas de esos grupos son excesivamente diversas cuando se las mira accidentalmente; pero en un examen más minucioso, con poderosos telescopios, reconocemos muy distintamente que la esfera es la forma a que más se acercan, pues su constitución está, por lo general, en desacuerdo con la idea de una revolución alrededor de un centro común.

"Es difícil –dice sir Juan Herschell– formar un concepto cualquiera del estado dinámico de tales sistemas. De una parte, sin movimiento rotatorio ni fuerza centrífuga, es casi imposible no considerarlos como sujetos a una condición de 'aproximación progresiva'; de otra parte, al admitir un movimiento y una fuerza tales, no encontramos menos difícil el conciliar sus formas con la rotación de todo el sistema –quiere decir grupos– alrededor de un solo eje, sin el cual un choque interior se nos presenta como inevitable".

Al punto que ahora tratamos se aplican, de manera particularísima, algunas observaciones recientes del doctor Nichol sobre las "nebulosas", aunque inspiradas en un punto de vista cósmico, absolutamente distinto de todos los adoptados en el presente discurso. Dice así:

"Cuando dirigimos a las nebulosas nuestros más grandes telescopios, vemos que las que de primera intención nos parecieron irregulares no lo son realmente; sino que se aproximan más bien a la forma de un globo. Hay una de ellas que parece oval; pero el telescopio de Lord Ross nos la transformó en un círculo... Ahora bien: presenta una notabilísima circunstancia respecto a estas masas circulares de nebulosas que parecen, por comparación, dotadas de movimiento. Descubrimos que no son absolutamente circulares, sino que, muy al contrario, alrededor de ellas hay columnas de astros 'que parecen extenderse a lo lejos como si se precipitasen hacia una gran masa central en virtud de alguna potencia enorme'".******

Si hubiese de describir, a mi modo, la condición actual necesaria de las nebulosas, en la hipótesis apuntada por mí, de que toda materia se encamina hacia la unidad original, copiaría sencillamente, y casi palabra por palabra, las empleadas por el doctor Nichol sin dudar ni por lo más remoto esa prodigiosa verdad, que es la clave de todos los fenómenos relativos a las nebulosas.

Y séame lícito afianzar aquí mi posición con el testimonio de alguien superior a Madler, de alguien para quien todos los datos de Madler hacía mucho tiempo que eran cosas familiares, minuciosamente y por entero examinadas. Respecto a los cálculos minuciosos de Argelander, que sirven de base a la idea de Madler, Humboldt hace la siguiente observación, cuya facultad generalizadora no fue nunca igualada.

"Cuando consideramos el movimiento propio, real y no perspectivo de las estrellas 'vemos a varios grupos que avanzan en direcciones opuestas'; y los

****** Se ha de comprender que lo que yo niego especialmente en la hipótesis de Medler es la parte que se refiere al movimiento circular. Si no existe "ahora" en nuestro grupo un gran globo central, es natural que lo habrá más adelante. En cualquier tiempo que exista, será simplemente el "núcleo" de la consolidación.

datos que hasta ahora hemos obtenido no nos obligan a imaginar que los sistemas que componen la Vía Láctea o los grupos que en general forman el universo, giren alrededor de algún centro incógnito, luminoso u opaco. El deseo inherente al Hombre de poseer una causa primera fundamental, es quien persuade a su inteligencia y a su imaginación para que adopte tal hipótesis".

El fenómeno de que aquí tratamos, es decir, de "varios grupos que se dirigen en sentido opuesto" es completamente inexplicable en la hipótesis de Madler, pero salta como consecuencia necesaria de la idea que sirve de base a este discurso. Al mismo tiempo que la dirección puramente general de cada átomo, de cada luna, planeta, estrella o grupo, sería, en mi hipótesis, absolutamente rectilínea; al mismo tiempo que el itinerario general seguido por todos los cuerpos sería una línea recta conducente a centro de todo, es claro que esta dirección rectilínea se compondría de lo que podemos llamar, sin exageración, una infinidad de curvas particulares, resultado de las continuas diferencias de posición relativa entre estas masas innumerables, a medida que cada una progresa en su peregrinación hacia la unidad postrera. Acabo de citar el pasaje siguiente de sir Juan Herschell, aplicado a los grupos; "de una parte, sin movimiento rotatorio ni fuerza centrífuga, es casi imposible no considerarlos como sujetos a una condición de 'aproximación progresiva'". El hecho es que examinando las nebulosas con un telescopio de mucho alcance, es absolutamente imposible, luego que se ha concebido esta idea de acercamiento, no recoger por todos lados testimonios que la confirmen. Siempre hay un núcleo aparente en cuya dirección parecen precipitarse las estrellas, y a estos núcleos no se los pueden tomar por meros fenómenos de perspectiva; los grupos son realmente más densos hacia el centro y más diáfanos hacia las regiones extremas. En una palabra, vemos todas las cosas como las veríamos si se produjese un acercamiento universal; pero en general, creo que si cuando examinamos estos grupos parece natural acoger "la idea de un movimiento orbitario alrededor de un centro", sólo es a condición de admitir la existencia "posible" en los remotos dominios del espacio, de leyes dinámicas que nos son totalmente desconocidas.

De parte de Herschell, hay a todas luces repugnancia a suponer que las nebulosas se hallen en un estado de acercamiento progresivo. Pero, si los hechos y hasta las apariencias justifican esa suposición, ¿por qué –preguntarán acaso– repugna admitirla? Sencillamente a causa de un prejuicio; sencillamente porque esta suposición contradice una idea preconcebida y absolutamente infundada; la de la extensión infinita y la eterna estabilidad del Universo.

XIV

Si las proposiciones de este discurso han sido lógicamente deducidas, esa "condición de acercamiento progresivo" es precisamente la única en que podemos considerar legítimamente todas las cosas de la Creación; y yo confieso aquí, con perfecta humildad, que en cuanto a mí, me es imposible comprender cómo pudo nunca penetrar en cerebro humano cualquier otra interpretación de la actual condición de las cosas. "La tendencia al acercamiento" y "la atracción de la gravitación" son dos términos recíprocamente convertibles. Valgámonos del uno o del otro, queremos hablar de la reacción del acto primordial. Nada hubo nunca tan inútil como suponer a la materia penetrada de una cualidad indestructible, formando parte de su esencia-cualidad o instinto para siempre inseparable de ella, principio inalienable en cuya virtud cada átomo se halla perpetuamente impelido a buscar al átomo su semejante. Nada fue nunca tan innecesario como adoptar esta idea antifilosófica. Superando el alcance del pensamiento vulgar, es menester que comprendamos metafísicamente, que el principio de la gravitación no pertenece a la materia sino "temporalmente", en tanto está diseminada, en tanto existe bajo la forma de la pluralidad en vez de existir bajo la de la unidad; le pertenece sólo en virtud de su estado de irradiación; pertenece, en una palabra, no a la materia misma, en modo alguno, sino únicamente a la "condición" actual en que se encuentra. Según esta idea, cuando la irradiación haya tornado a su fuente –cuando la reacción se haya vuelto completa–, el principio de la gravitación habrá dejado de existir. Y, en efecto, aunque los astrónomos no hayan llegado nunca a la idea que aquí emitimos, parece, sin embargo, que no anduvieron muy lejos de ella al afirmar que "si no hubiese más que un solo cuerpo en el universo, sería imposible comprender cómo pudiera establecer el principio de la gravitación"; es decir, que considerando a la materia, tal como se presenta a sus ojos, deducen la conclusión a que yo llego por vía de deducción. Que una insinuación tan fecunda haya estado tanto tiempo sin dar fruto, es un misterio que no acierto a explicarme.

Acaso se haya debido, en gran parte, a nuestra tendencia natural hacia la idea de perpetuidad, hacia la analogía, y más particularmente en el presente caso, hacia la simetría, el haber seguido un camino errado. En realidad, el sentimiento de la simetría es un instinto que se basa en una confianza casi ciega. Es la esencia poética del Universo, de este Universo, que, en la perfección de su simetría, es sencillamente el poema más sublime. Pero simetría y consistencia son términos recíprocamente convertibles; así como poesía y verdad no son sino una misma cosa. Una cosa es consistente en razón de su verdad, ver-

dadera en razón de su consistencia. "Una perfecta consistencia, lo repito, no puede ser sino una verdad absoluta". Admitiremos, pues, que el hombre no puede estar por mucho tiempo en el error ni engañarse mucho si se deja guiar por su instinto poético, instinto de simetría y consecuentemente verídico, según he afirmado. Sin embargo, hay que precaverse para que, persiguiendo a tontas y a locas una simetría superficial de formas y movimientos, no perdamos de vista la real y esencial simetría de los principios que los determinan y gobiernan.

Que todos los cuerpos estelares han de fundirse finalmente en uno solo; que todas las cosas han de acrecer al fin la sustancia de "un prodigioso globo central ya existente"; es una idea que, desde hace ya algún tiempo, parece haberse enseñoreado, aunque de un modo vago e indeterminado, de la mente humana. De hecho, esta idea pertenece a la clase de las cosas "exclusivamente evidentes". Nace instantáneamente de la observación, hasta superficial, de los movimientos circulares y en apariencia "giratorios" o "en torbellino" de esas porciones del universo que, muy próximas a nosotros, se ofrecen inmediatamente a nuestra atención. No hay acaso un solo hombre, de regular ilustración y de una mediana facultad de meditación, al que, en cierta medida, no se le haya presentado esta idea como espontánea, instintiva y marcada con todo el carácter de una concepción profunda y original. Sin embargo, este concepto tan generalmente difundido, no nació nunca, que yo sepa al menos, de una serie de consideraciones abstractas. Por el contrario, siempre fue sugerido, como he dicho, por los movimientos de torbellino alrededor de los centros, y en este mismo orden de hechos, es decir, en estos mismos movimientos circulares, ha sido donde naturalmente se ha buscado una razón que explicase esta idea, una "causa" que pudiese conducir a esa convergencia de todos los globos hacia uno solo, "que se supone ya existente".

Así que, cuando se proclamó la disminución, progresiva y regular, observada en la órbita del cometa de Encke, a cada una de sus revoluciones alrededor de nuestro Sol, los astrónomos estuvieron casi unánimes para decir que al fin se había encontrado la causa referida; que se había descubierto un principio suficiente para explicar, físicamente, esa última y universal aglomeración, a la que, movido por su instinto analógico, simétrico o poético, había dado el hombre más crédito que a una simple hipótesis.

Afirmaron que, esta causa, esta razón suficiente de la aglomeración final, residía en un agente intermedio, sumamente raro, pero, con todo, material, que todo el espacio penetraba; y que, al retardar el paso del cometa, debilitaba perpetuamente su fuerza tangencial y aumentaba al mismo tiempo la fuerza centrípeta, que naturalmente aproximaba más al cometa a cada revolución y había de precipitarlo finalmente en el Sol.

Todo esto era de una lógica estricta, después que se admitía ese medium o éter; pero no había razón alguna para admitirlo, a no ser la de no encontrarse otro medio para explicar la disminución observada en la órbita del cometa; como si de la imposibilidad de encontrarse otro modo de explicación, hubiera de seguirse porque realmente no existía ningún otro. Claro es que innumerables causas combinadas podían determinar la disminución de la órbita, sin que pudiésemos descubrir ni una sola de ellas. Aparte de que nunca se demostró por qué el retraso ocasionado por los bordes extremos de la atmósfera del Sol, por entre los cuales pasa el cometa en su perihelio, no basta a explicar el fenómeno. Probable es que el cometa de Encke sea absorbido por el Sol; más que posible el que todos los cometas del sistema lo sean; pero, en tal caso, el principio de la absorción ha de buscarse en la excentricidad de la órbita de los cometas y en su extrema aproximación al Sol en su perihelio; y éste no es un principio que pueda afectar a las pesadas y sólidas "esferas" que han de ser consideradas como los verdaderos materiales constitutivos del universo. En cuanto a los cometas en general, permítaseme decir de paso que tenemos derecho a considerarlos como los "relámpagos del cielo cósmico".

La idea de un éter que amortigüe la marcha de los cometas y sirva para producir la aglomeración final de todas las cosas sólo una vez nos pareció confirmada por una disminución positiva observada en la órbita de la Luna. Si consultamos los eclipses registrados hace dos mil quinientos años, vemos que la velocidad de la revolución del satélite era entonces mucho más pequeña que hoy y que, aun suponiendo que su movimiento en su órbita esté en constante acuerdo con la ley de Kepler y estuviera ya hace dos mil quinientos años escrupulosamente determinado, aquélla se encuentra hoy, con relación al lugar que debería ocupar, adelantada en nueve mil leguas. El crecimiento de velocidad probaba, naturalmente, una disminución de la órbita y los astrónomos se mostraban muy predispuestos a creer en la existencia de un éter, cuando Lagrange saltó a la palestra. Demostró Lagrange que, gracias a la configuración de los esferoides, el eje menor de su elipse está sujeto a variaciones de longitud, en tanto el eje grande se mantiene siempre igual y que esta variación es continua y vibratoria, de suerte que cada órbita se halla en un estado de transición, ya sea del círculo a la elipse, ya sea de la elipse al círculo. Cuando el eje menor de la Luna se halla en su período de merina, la órbita pasa del círculo a la elipse y, por lo tanto, también mengua; pero, después de una larga serie de siglos, esta excentricidad alcanzará su límite extremo; entonces el eje menor comenzará a crecer hasta que la órbita se transforme en un círculo; después empezará de nuevo el período menguante, y así sucesiva y alternadamente. En el caso de la Tierra, la órbita va transformándose de elipse en círculo. Los hechos así demostrados

han destruido naturalmente la presunta necesidad de suponer un éter y toda aprensión relativa a la inestabilidad del sistema, que se había atribuido al éter.

Se recordará que yo mismo supuse algo análogo, que podríamos llamar también un éter. He hablado de un "influjo" sutil que acompaña por doquier a la materia, aunque no se manifiesta sino por la heterogeneidad de ésta. A este "influjo", cuya misteriosa y terrible naturaleza no quiero ni puedo en modo alguno definir, he atribuido los diversos fenómenos de electricidad y calor magnético, hasta de vitalidad, conciencia y pensamiento; en una palabra, de espiritualidad. Así se ve que el éter, comprendido de esta manera, es radicalmente distinto del éter de los astrónomos; el de éstos es "materia" y el mío no.

La abolición del éter material parece entrañar también la desaparición absoluta de esa idea de aglomeración universal, tanto tiempo preconcebida por la imaginación poética de la humanidad; aglomeración a la que legítimamente hubiera podido prestar fe una filosofía sensata, cuando menos hasta cierto punto, si hubiese sido preconcebida únicamente por esa imaginación poética, sin ninguna otra razón determinante; pero hasta ahora la Astronomía y la Física no han acertado a encontrar nada que autorice a señalar un fin al Universo. Aun cuando se hubiera podido demostrar este fin mediante una causa tan accesoria e indirecta como el éter, el instinto que revela al hombre la potencia divina de adaptación se hubiese sublevado contra esa demostración. Hubiéramos tenido que mirar al Universo con ese sentimiento de desencanto que experimentamos al contemplar una obra de arte humana inútilmente complicada. La creación nos habría impresionado como un argumento imperfecto en una novela, cuyo desenlace lo trae el autor por los cabellos mediante la interposición de episodios externos y ajenos al asunto principal, en vez de hacerlo brotar del fondo mismo del tema del corazón de la idea dominante; en lugar de hacer que nazca como resultado de la proposición primera, como parte integrante, inseparable e inevitable, de la concepción fundamental del libro.

Ahora se comprenderá más claro lo que entiendo por simetría puramente superficial. No es otra cosa que la selección de esta simetría la que nos indujo a aceptar esa idea general de la que sólo es una parte la hipótesis de Madler: la idea de la atracción en torbellino de los globos. Si descartamos esta concepción demasiado cruda físicamente, la verdadera simetría de principio nos deja ver el fin de todas las cosas metafísicamente implícito en la idea de un comienzo, nos hace buscar y encontrar en este origen de todas las cosas los "rudimentos" de este fin y concebir por último la impiedad que supondría admitir que este término pudiese llegar de un modo menos sencillo, directo, claro y artístico que por "la reacción del acto original y creador"

XV

Remontémonos, pues, hacia una de nuestras insinuaciones anteriores y concibamos los sistemas, concibamos cada sol con sus planetas satélites como un simple átomo titánico que existe en el espacio con la misma inclinación hacia la unidad que caracterizaba en el comienzo a los verdaderos átomos después de su irradiación por la esfera universal. De igual modo que estos átomos originales se abalanzaban el uno sobre el otro según líneas por lo general rectas, así también podemos concebir como generalmente rectilíneos los caminos que conducen a los sistemas-átomos hacia sus respectivos centros de agregación; y en esta atracción directa que reúne a los sistemas en grupos y en aquella análoga y simultánea que reúne a los grupos mismos, a medida que se opera la consolidación, nos encontramos al fin con el gran ahora, el terrible presente, con la condición actualmente existente del universo.

Una analogía racional puede ayudarnos a formar una hipótesis relativa a lo porvenir, todavía más pavorosa. El equilibrio entre las fuerzas centrípeta y centrífuga de cada sistema, al destruirse como se destruye necesariamente cuando llega a acercarse aquél, hasta cierto punto, al núcleo del grupo a que pertenece, debe tener por resultado finalmente una precipitación caótica o en apariencia tal, de las lunas sobre los planetas, de los planetas sobre los soles y de los soles sobre los núcleos; y el resultado general de esta precipitación habrá de ser la aglomeración de las miríadas de estrellas, que existen actualmente en el firmamento, en un número casi infinitamente menor de esferas casi infinitamente más grandes. Al hacerse inmensamente menos numerosos, los mundos de esa época se volverán inmensamente más grandes que los de la nuestra. Entonces, entre inconmensurables abismos, brillarán soles inimaginables. Pero todo eso no pasará de ser una magnificencia climatérica anunciadora del gran final. La nueva génesis indicada no puede ser sino una de las etapas hacia ese final, una de las demoras aún numerosas. Para ese trabajo de aglomeración, los grupos mismos, con velocidad espantosamente creciente, se habrán precipitado hacia su centro general, y muy pronto, con una velocidad mil veces mayor, una velocidad eléctrica, proporcionada a su magnitud material y a la vehemencia espiritual de su apetencia por la unidad los majestuosos supervivientes de la raza de los astros se unirán al fin en un común abrazo. Llegamos, por último, a la catástrofe inevitable.

¿Pero, cuál puede ser esta catástrofe? Hemos visto realizarse la conglomeración, la cosecha de los mundos. ¿Habremos de considerar en adelante a este "globo de los globos" a este "globo material único" como que constituye y llena el universo? Semejante idea estaría en contradicción completa con todas las proposiciones enunciadas en este discurso.

Ya hablé de esa absoluta "reciprocidad de adaptación" que es la gran característica del arte divino, que es la divina firma. Al llegar a este punto en nuestras reflexiones, hemos mirado el influjo eléctrico como una fuerza repulsiva, la única que capacitaba a la materia para existir en ese estado de difusión necesario para el cumplimiento de sus destinos; allí, en una palabra, consideramos dicho influjo como instituido para la salvación de la materia, para velar por los fines de toda materialidad. Recíprocamente nos es lícito considerar a la materia como creada únicamente "para la salvación de este influjo", únicamente para velar por el fin y objeto de ese éter espiritual. Por medio de la intercesión, por obra de la materia y por la fuerza de su heterogeneidad, pudo manifestarse ese éter,. se "individualizó" el espíritu. Únicamente en el desarrollo de este éter, gracias a la heterogeneidad, pudieron hacerse animadas, sensibles masas particulares de materia y en proporción a su heterogeneidad; alcanzando algunas un grado de sensibilidad que implica lo que llamamos "pensamiento" y subiendo así hasta la inteligencia consciente.

Desde este punto de vista podemos mirar a la materia como un medio y no como un fin. Su utilidad y objeto estaban comprendidos en su difusión y con el retorno a la unidad se cumplió su destino. Ese globo de globos absolutamente consolidado no tendría finalidad ni objeto y por lo tanto no podría continuar existiendo ni un solo instante. La materia creada para un fin, al cumplirlo ya, no puede seguir siendo materia. Tratemos de comprender su aspiración a desaparecer y que Dios sólo quedará todo entero, único y completo.

Toda obra nacida de la divina mente debe coexistir y coexpirar con el objeto que le está asignado; esto me parece evidente y por seguro tengo que la mayoría de mis lectores, al ver la "inutilidad" de este último globo de globos, aceptará mi conclusión: "Luego no puede seguir existiendo". Sin embargo, como la idea estupenda de su desaparición instantánea es de tal naturaleza que no se la puede aceptar fácilmente, cuando se la presenta de una manera tan radicalmente abstracta y aun el más esforzado espíritu la repugna, tratemos de considerarla desde otro punto de vista algo más corriente; examinemos cómo se la puede corroborar plena y magníficamente por una consideración *a posteriori* de la materia, como actualmente la vemos.

Ya dije que "siendo la atracción y la repulsión incontestablemente las únicas propiedades por las cuales se manifiesta la materia al espíritu, tenemos derecho a suponer que la materia no existe sino como atracción y repulsión; en otros términos, que la atracción y la repulsión son materia; puesto que no hay caso alguno en que no podamos emplear, ya sea el término materia o, juntamente, los términos de atracción y repulsión como expresiones lógicas equivalentes y, por lo tanto, convertibles".

Pero la definición misma de la atracción implica particularidad, existencia de partes, de partículas, de átomos; pues la definimos así: tendencia de cada átomo hacia cada otro átomo, según cierta ley. Evidentemente, allí donde no hay partes, reside la absoluta unidad; allí donde la tendencia a la unidad quedó satisfecha, no puede ya existir atracción; esto está perfectamente demostrado y toda la filosofía lo admite. Luego, cuando, realizado su fin, vuelve la materia a su condición primera de unidad, condición que presupone la expulsión del éter separante, cuya función consiste simplemente en mantener a los átomos distanciados unos de otros hasta el último día en que no siendo ya necesario ese éter, la presión victoriosa de la atracción colectiva y final predomine en la medida requerida para expulsarlo; cuando digo, excluyendo la materia al éter vuelva a la unidad absoluta, la materia –hablando de una manera paradójica– existirá entonces sin atracción y sin repulsión; en otros términos, existirá materia sin la materia, o sea la ausencia de materia. Al abismarse en la unidad, se sumirá al mismo tiempo en ese "no ser" que para toda percepción finita debe ser idéntico a la unidad, en esa nada material de cuyo fondo sabemos fue evocada, de la cual fue "creada" únicamente por la volición de Dios.

Repito, pues: ¡Tratemos de comprender que este último globo, formado de todos los globos, desaparecerá instantáneamente y solo quedará Dios, todo entero, supremo residuo de las cosas!

XVI

Pero, ¿habremos de detenernos aquí? No. De esta universal aglomeración y de esta disolución puede resultar, y fácilmente lo concebimos, una nueva serie, completamente distinta acaso de condiciones, otra creación, otra irradiación que vuelva también sobre sí misma otra acción, con reacción de la voluntad divina. Sometamos nuestra imaginación a la ley suprema, a la ley de las leyes, a la ley de periodicidad; y más que autorizados estamos a aceptar esta creencia, digamos mejor, a complacernos en esta esperanza: que los fenómenos progresivos que hemos osado contemplar, se repetirán todavía, de nuevo, y eternamente; que un nuevo universo estallará en la existencia y se sumirá a su vez en el "no ser", a cada suspiro del corazón de la divinidad.

Y este corazón divino, ¿cuál es? "Es nuestro propio corazón".

Que la aparente irreverencia de esta idea no asuste a nuestras almas ni las desvíe del frío ejercicio de la conciencia de esa profunda tranquilidad en el análisis de sí mismo, por los cuales únicamente podemos esperar alcanzar la más sublime de las verdades y contemplarla a nuestras anchas, cara a cara.

Los fenómenos de que dependen, a partir de este punto, nuestras conclusiones, son sombras puramente espirituales, pero no por ello menos íntegramente sustanciales.

Caminamos a través de los destinos de nuestra existencia mundana, rodeados de recuerdos, empañados, pero siempre presentes, de un destino más amplio, que se remonta lejos, muy lejos, en lo pasado y que es infinitamente grave.

La juventud que vivimos está particularmente asediada por tales sueños, que nunca, sin embargo, tomamos por sueños, sino que los "reconocemos" como recuerdos. Durante nuestra juventud, hacemos con bastante claridad la distinción para engañarnos por un solo instante.

En tanto dura la juventud, "ese sentimiento de nuestra existencia personal" es el más natural de todos los sentimientos. Los sentimos plenísimamente, íntegramente; que haya habido una época "en que no existíamos", o que pueda suceder que no hayamos existido nunca, son consideraciones que, "durante esa juventud", nos cuesta mucho trabajo comprender. De todas las preguntas, aquella de por qué no podíamos existir es "hasta la época de nuestra virilidad" la que nos sería más imposible de contestar. La existencia, la existencia personal, la existencia en todo tiempo y por toda la eternidad, nos parece hasta la época de nuestra virilidad, una condición normal e incontestable; "nos lo parece, porque lo es".

Después llega un período en el que la razón convenida del mundo nos despierta al error y nos arranca a la verdad de nuestros ensueños. La duda, la sorpresa y la incomprensibilidad llegan al mismo tiempo. Dicen: "Viven y hubo un tiempo en que no vivían, han sido creados. Existe una inteligencia más grande que la de ustedes y sólo por ella viven". Nos esforzamos por comprender estas cosas y no podemos; "no podemos" porque estas cosas, que no son ciertas, son necesariamente incomprensibles.

No existe un solo ser pensante que, en un cierto punto luminoso de su vida intelectual, no se haya sentido perdido en un caos de vanos desvelos por comprender o creer que exista algo "más grande que su alma personal". La absoluta imposibilidad para un alma de sentirse inferior a otra; el intenso, el insufrible malestar y la rebelión que resultan de semejante idea y hasta las incoercibles aspiraciones hacia la perfección, no son sino desvelos espirituales que coinciden con los materiales en el anhelo por retornar a la unidad primitiva, y constituyen, cuando menos para mi espíritu, una suerte de prueba, que supera en mucho lo que el hombre llama demostración, de que no hay alma inferior a otra, que nada es ni puede ser superior a un alma cualquiera, que cada alma es parcialmente su propio Dios, su propio creador; en una palabra, que Dios, el Dios material y espiritual, no existe ahora sino en la materia difusa y el espíri-

tu difuso del universo; y que la concentración de esta materia, de este espíritu, es la única que podrá reconstituir al Dios "puramente" espiritual e individual.

Desde este punto de vista y desde él solamente nos es dado comprender los enigmas de la injusticia divina, del inexorable destino. Sólo desde este punto de vista, se hace inteligible la existencia del mal y más aún se hace tolerable. Nuestras almas no pueden ya rebelarse contra un "dolor" que nos hemos impuesto nosotros mismos para el cumplimiento de nuestros propios designios, con la mira, alguna vez útil, de agrandar el círculo de nuestro propio "júbilo".

He hablado de "recuerdos" que nos asediaban en nuestra juventud. Pero a veces nos persiguen hasta en nuestra virilidad; van tomando gradualmente formas cada vez más precisas; de cuando en cuando nos hablan en voz baja y nos dicen:

"Hubo una época en la noche del tiempo en que existía un ser eterno, compuesto de un número absolutamente infinito de seres semejantes que pueblan el infinito dominio del espacio infinito. No estaba ni está en el poder de este ser –como no está tampoco en tu mano– extender y aumentar, en una cantidad positiva, el júbilo de su existencia; pero así como está en tu poder el extender o concentrar tus placeres –sin que merme la suma absoluta de dicha–, una facultad análoga poseía y posee este ser divino, que pasa así su eternidad en una perpetua alternativa entre el yo concentrado y una difusión casi infinita de sí mismo. Lo que tú llamas universo no es sino la expansión presente de su existencia. Siente ahora su propia vida por una infinidad de placeres imperfectos, los placeres parciales y entreverados de pesar de esos seres prodigiosamente numerosos que llaman sus criaturas, pero que no son realmente sino incontables individualizaciones de él mismo. Todas estas criaturas, 'todas' las que consideras sensibles y también aquellas otras a las que niegas la vida por la sencilla razón de que no la sorprendes en sus operaciones; 'todas', esas criaturas tienen, en grados más o menos vivos, la facultad de sentir placer o pesa; 'pero la suma general de sus sensaciones es precisamente el total de dicha que pertenece de derecho al Ser divino cuando está concentrado en sí mismo'. Todas esas criaturas son también inteligencias más o menos conscientes; conscientes, primero de su propia identidad; conscientes luego por débiles vislumbres, de su identidad con el Ser divino de que hablamos, de su identidad con Dios. De estas dos clases de conciencia supón que la primera se debilite gradualmente y la segunda se fortifique durante la larga sucesión de siglos que han de transcurrir antes que esas minadas de inteligencias individuales se borren y confundan, en la misma forma 'que los brillantes astros' en una sola conciencia suprema. Imagina que el sentido de la identidad individual se anega poco a poco en la conciencia general; que el hombre, por ejemplo, dejando por

gradaciones imperceptibles, de sentirse hombre, alcance al fin esa triunfante y pavorosa época en que ha de reconocer en su propia existencia la de Jehová. Recuerda al mismo tiempo que todo es vida, que todo es la 'vida'; la vida en la vida; la menor en la mayor y todas en el Espíritu de Dios".

Exordio*

["Exordium", de *Graham's Magazine*, enero de 1842.]

Comenzando, con el Nuevo Año, un Nuevo Volumen, se nos permitirá decir unas pocas palabras a modo de *exordio* a nuestro habitual capítulo de Reseñas, o, como preferiríamos llamarlas, de Notas Críticas. Sin embargo *no* hablamos con motivo del *exordio* sino porque realmente tenemos algo que decir y no sabemos cuándo ni dónde decirlo mejor.

Que la atención del público, en Norteamérica, se ha estado dirigiendo, en los últimos tiempos, a la cuestión de la crítica literaria, es a todas luces evidente. Nuestros periódicos están comenzando a reconocer la importancia de la ciencia (¿la llamaremos así?) y a desdeñar la *opinión* poco seria que la ha sustituido por tanto tiempo.

Hubo un tiempo en que importábamos nuestras decisiones críticas de la madre patria. Durante muchos años representamos una farsa perfecta de subordinación a los *dicta* de Gran Bretaña. Al fin sobrevino un sentimiento de repugnancia, un disgusto con nosotros mismos. Movidos por estos sentimientos, caímos en el extremo opuesto. Al quitarnos *totalmente* de encima esa "autoridad", cuya voz había sido sagrada por tanto tiempo, llegamos a exce-

* [En *Graham's Magazine*, este ensayo sirve como prefacio a las "Notas críticas". El título de "Exordium" parece haberle sido asignado por James A. Harrison en su edición de las obras de Poe en 17 volúmenes (1902), aparentemente la primera edición que reimprime este texto. El título ha sido adoptado en general por editores y académicos subsecuentes. Como de costumbre, Harrison omite la cita del Arcturus. En el original, ésta está impresa con menos espacio entre las líneas que el resto del texto, un formato que desafía HTML y no ha sido reproducido aquí. En cambio, ha sido sangrado para distinguirlo del cuerpo principal del texto de Poe]

[La cita de Bulwer en el párrafo final ha sido identificada como correspondiente a "Upon the Spirit of True Criticism", *The Critical and Miscellaneous Writings of Sir Edward Lytton Bulwer* (Philadelphia: Lea & Blanchard, 1841, 2 volúmenes), pp. 110-11. Poe reseñó este libro en *Graham's Magazine*, noviembre de 1841. Esta fuente fue reconocida por primera vez por Burton R. Pollin, "Bulwer-Lytton's Influence on Poe's Works and Ideas. Especially for an Author's 'Preconceived Design', *The Edgar Allan Poe Review*, I nº 1, primavera de 2000, pp. 5-12] (*N. del E.*)

der, y con mucho, nuestras ridículas prácticas originales. Pero la consigna era ahora "¡una literatura nacional!" –como si una auténtica literatura *pudiese ser* "nacional"–como si el mundo en su totalidad no fuese el único escenario apropiado para la *histrio* literaria. De repente nos convertimos en los más simples e insensatos *partisanos* en las letras. Nuestros diarios hablaban de "tarifas" y "protección". Nuestras revistas tenían pasajes usuales acerca de ese "genuinamente nativo novelista, Mr. Cooper", o ese "leal genio norteamericano, Mr. Paulding". Sin tener en cuenta el espíritu de los axiomas "que nadie es profeta en su tierra" y que "un héroe nunca lo es para su mucamo" –axiomas fundados en la razón y en la verdad– nuestros críticos encarecían la conveniencia, nuestros libreros la necesidad, de temas estrictamente "norteamericanos". Un tema extranjero, en esos tiempos, era un peso más que suficiente para arrastrar a las profundidades de la condena crítica al mejor escritor nativo de los Estados Unidos; mientras que, a la inversa, nos encontrábamos diariamente ante el paradójico dilema de que nos gustara, o fingiéramos que nos gustaba más, un libro estúpido porque (con toda seguridad) su estupidez era de nuestra propia crianza y discutía nuestros propios asuntos.

De hecho, muy últimamente este anómalo estado de ánimo ha mostrado signos de apaciguamiento. Dado que nuestros puntos de vista sobre la literatura se han ampliado, comenzamos a exigir el uso –a investigar las funciones y esferas de la crítica– a considerarla más como un arte inamoviblemente basado en la naturaleza, y menos como un mero sistema de dogmas fluctuantes y convencionales. Y con la predominancia de estas ideas, un cierto disgusto ha llegado hasta al mandato doméstico de las *camarillas* de los libreros. Si nuestros editores no son todavía *todos* independientes de la voluntad de una empresa, la mayoría de ellos tienen al menos escrúpulos en confesar su subordinación y no hacen alianzas positivas contra la minoría que la desdeña y rechaza. Y éste es un progreso *muy* grande que ha tenido lugar últimamente.

A pesar de haberse liberado de estas arenas movedizas, nuestra crítica todavía corre algún peligro –un peligro mínimo– de caer en el foso de la más detestable especie de jerga: la jerga de la *generalidad*. La tendencia procede, en primer lugar, del espíritu progresivo y tumultuoso de la época. Con el aumento del material de pensamiento llega el deseo, cuando no la necesidad, de abandonar lo particular por lo masivo. No obstante, en nuestro caso individual, como nación, hemos simplemente adoptado este punto de vista parcial de las *British Quarterly Reviews*, sobre las cuales nuestros propios *quarterlies*[1] han

[1] Publicaciones trimestrales. [*N. del T.*]

sido servil y pertinazmente modeladas. En las revistas extranjeras, la reseña o crítica propiamente dicha, ha degenerado gradual pero constantemente, en lo que actualmente vemos, es decir, cualquier cosa menos crítica. Originaria-mente una "reseña" no era llamada así como *lucus a non lucendo*. Su nombre transmitía una idea justa de su finalidad. Reseñaba, o examinaba el libro cuyo título constituía su texto y, analizando su contenido, juzgaba sus méritos o defectos. Pero, a través del sistema de contribuciones anónimas, este proceso natural perdió terreno día tras día. Dado que el nombre del escritor era conocido sólo por unos pocos, el objeto para él se convirtió, no tanto en escribir bien como en escribir fluidamente, a tantas guineas por página. El análisis de un libro es una cuestión de tiempo y esfuerzo mental. Para muchos tipos de composiciones, se requiere una revisión deliberada, con notas, y una subsecuente generalización. Un fácil substituto para esta tarea residía en un digesto o compendio de la obra reseñada, con copiosos extractos, o más sencillo aún, en comentarios al azar de los pasajes que accidentalmente caían bajo la vista del crítico, con los pasajes mismos copiados extensamente. El modo de reseñar preferido, sin embargo, porque presentaba un mayor *aspecto* de cuidado, era un ensayo difuso sobre el tema de la publicación, en el que el crítico empleaba sólo los hechos proporcionados por la publicación y los usaba como material para alguna teoría, cuyo único interés, relación e intención, era la mera diferencia de opinión con el autor. Finalmente estos enfoques fueron entendidos y habitualmente practicados como la *moda* usual y convencional de la reseña; y aunque los intelectos más nobles no cayeron enteramente en la herejía de estas modas, podemos, sin embargo, afirmar, que aun la más cercana aproximación de Macaulay a la crítica en su sentido legítimo se encuentra en su artículo sobre la *Historia de los papas*, de Ranke, un artículo en el que toda la fuerza del autor es empleada para explicar un hecho singular –el progreso del romanismo– establecido por el libro en discusión.

Ahora bien, en tanto no queremos negar que un buen ensayo es algo bueno, sin embargo afirmamos que estos trabajos sobre temas generales no tienen absolutamente nada que ver con la crítica que, no obstante, ha sido infectada *in se* con su mal ejemplo. Porque estos dogmatizantes panfletos que *una vez fueron* "Reseñas" hayan abandonado su fe originaria, ello no significa que la fe misma se haya extinguido, que no habrá más "festividades", que la crítica, en su vieja acepción, no exista. Pero nos quejamos de una creciente inclinación por parte de nuestras revistas más livianas a creer, sobre tales fundamentos, que las cosas son así, que porque los *quarterlies* británicos, por indolencia, y los nuestros, por una imitación degradante, hemos llegado a fundir toda clase de vagas generalizaciones bajo el título singular de "Reseña", resulta que la crítica, al ser todo en el universo, es, en consecuencia, absoluta-

mente nada de hecho. Pues a este fin, y a ningún otro concebible, tienden tales proposiciones, por ejemplo, como las que encontramos en un número reciente de la muy ingeniosa revista mensual *Arcturus*,

"Pero *ahora*" (el énfasis en *ahora* es nuestro), "Pero *ahora*", dice Mr. Mathews, en el prefacio al primer volumen de su revista, "la crítica tiene mayor alcance y un interés universal. Deja de lado los errores de gramática y deja a cargo del corrector de pruebas una rima imperfecta o una cantidad falsa; *ahora* se dirige al núcleo del tema y al designio del autor. Es una prueba de opinión. Su agudeza no es pedante, sino filosófica; desenreda la red del misterio del autor para interpretar a los demás su significado; detecta su sofistería, porque la sofistería es dañina para el corazón y para la vida; promulga sus bellezas con alabanzas liberales y generosas, porque éste es su verdadero deber como servidor de la verdad. Una buena crítica puede muy bien ser requerida, puesto que es el tipo de literatura de la época. Otorga método al carácter inquisitivo sobre cada tema relativo a la vida o la acción. Una crítica, *ahora*, incluye todas las formas de literatura, excepto quizá la imaginativa y la estrictamente dramática. Es un ensayo, un sermón, una oración, un capítulo de historia, una especulación filosófica, un poema en prosa, un arte de la novela, un diálogo; admite humor, patetismo, el sentimiento personal de la autobiografía, los puntos de vista más amplios de la política. Así como la balada y la épica eran los productos de la época de Homero, la reseña es la madurez nativa característica del siglo XIX".

Respetamos los talentos de Mr. Mathews pero disentimos de casi todo lo que dice aquí. La especie de "reseña" que designa como "la madurez característica del siglo XIX" es sólo la madurez de los últimos veinte o treinta años *en Gran Bretaña*. Las reseñas francesas, por ejemplo, que no son anónimas, son muy diferentes y conservan el espíritu *único* de la auténtica crítica. ¿Y qué hemos de decir de los alemanes? –de Winkelmann, de Novalis, de Schelling, de Goethe, de Augustus William y de Frederick Schlegel?– que sus magníficas *critiques raisonnées* no difieren en principio en absoluto de las de Kaimes, de Johnson y de Blair (pues los principios de estos artistas no se debilitarán hasta que expire la Naturaleza misma), sino sólo en su más cuidadosa elaboración, su mayor rigor, su más profundo análisis y su aplicación de los principios mismos. Que una crítica "*ahora*" debe ser diferente en espíritu, como supone Mr. Mathews, de una crítica en cualquier período anterior es insinuar una carga de variabilidad en leyes que no pueden variar –las leyes del corazón y el intelecto del hombre– porque éstas son la única base sobre la cual el auténtico arte crítico se establece. Y este arte, "*ahora*", no más que en los días de la *Dunciad*a, puede, sin descuidar sus deberes, "dejar de lado errores de gramática" "o dejar

en manos de un corrector de pruebas una rima imperfecta o una cantidad falsa". Lo que se quiere decir con "una prueba de opinión" en la conexión que aquí otorga a las palabras Mr. M. no lo comprendemos tan claramente como desearíamos. Esta frase nos envuelve tan completamente en dudas como a Mirabeau en el castillo de If. Nuestra apreciación imperfecta parece formar parte de esa vaguedad general que es el *tono* de toda la filosofía en este punto: pero todo lo que nuestro periodista describe como aquello que la crítica es, es todo lo que enérgicamente sostenemos que *no es*. Pensamos que la crítica no es un ensayo, ni un sermón, ni una oración, ni un capítulo de la historia, ni una especulación filosófica, ni un poema en prosa, ni un arte de la novela, ni un diálogo. De hecho *no puede ser* nada en el mundo sino una crítica. Pero si fuera todo lo que *Arcturus* imagina, no queda muy claro por qué no podría ser igualmente "imaginativa" o "dramática", un romance o un melodrama, o ambas cosas. Que sería una farsa, no puede dudarse.

Es contra este frenético espíritu de *generalización* que protestamos. Tenemos una palabra, "crítica", cuyo sentido es suficientemente claro, al menos a través del largo uso; y tenemos un arte de gran importancia y límites bien acotados, que se entiende bastante claramente que este término representa. De esa ciencia conglomerada a la que Mr. Mathews tan elocuentemente alude, y de la cual se nos informa que es cualquier cosa y todo al mismo tiempo, de esta ciencia no sabemos nada y realmente menos queremos saber; pero objetamos la apropiación por nuestros contemporáneos en su beneficio de un término que nosotros, junto con una gran mayoría de la humanidad, hemos estado habituados a asignar a una cierta y muy determinada idea. ¿No hay alguna otra palabra sino "crítica", que pueda servir a los fines de *Arcturus*? ¿Tiene alguna objeción a orfismo, o dialismo, o emersonismo, o a cualquier otro compuesto promisorio, que indique una confusión más confundida?

No obstante, no debemos fingir una total incomprensión de la idea de Mr. Mathews, y sentiríamos que él nos malentendiera *a nosotros*. Debe admitirse que sólo diferimos en los términos, aunque la diferencia no dejará de tener importancia en sus efectos. Siguiendo la máxima autoridad, quisiéramos, en una palabra, limitar la crítica literaria a un comentario sobre *Arte*. Un libro se escribe –y es sólo *como libro* que lo sometemos a una reseña. Con las opiniones del libro, consideradas de otro modo que en su relación con la obra misma, el crítico no tiene realmente nada que hacer. Su parte es simplemente decidir sobre *el modo* en que estas opiniones se hacen valer. De manera que la crítica no es una "prueba de opinión". Para esta prueba, la obra, despojada de sus pretensiones como producto artístico, es puesta a discusión ante el mundo en general, en primer lugar, ante la clase a la que se dirige especialmente: si una

obra de historia, al historiador, si un tratado de metafísica, al moralista. En este sentido, el único verdadero e inteligible, se verá que la crítica, la prueba o análisis del *Arte* (*no* de la opinión) es sólo correctamente empleada respecto de aquellos productos que se basan en el arte mismo, y aunque el periodista (cuyos deberes y fines son multiformes) puede apartarse, *ad libitum*, del *modo* o vehículo de opinión y dirigir su atención a la discusión de la opinión transmitida, sigue siendo claro que es *crítico* sólo en la medida en que no se desvía de su verdadera tarea en absoluto.

¿Y qué diremos del crítico mismo?, porque hasta ahora sólo hemos referido el *proem* a la verdadera *epopea.* Qué mejor podemos decir de él, con Bulwer, que "debe tener coraje para culpar audazmente, magnanimidad para evitar la envidia, genio para apreciar, conocimiento para comparar, un ojo para la belleza, un oído para la música y un corazón para el sentimiento". Agreguemos, talento para el análisis y una solemne indiferencia para la injuria.

Algunas palabras sobre etiqueta*

["A Few Words on Etiquette", de *Godey's Lady's Book*, agosto de 1846.]

Es una cuestión de cierta ligera sorpresa para mí que en estos días, llenos de progreso como *han sido* y por cierto *siguen siéndolo*, la ciencia de la etiqueta sea tan poco cultivada por la masa de la gente. Por tanto, en un momento de ocio, me he aventurado a establecer las siguientes conclusiones para un comportamiento apropiado en sociedad, que pueden resultar útiles para los no iniciados.

La cualidad que un joven debe ante todo ostentar en las relaciones sociales es una modesta decencia, pero al mismo tiempo debe evitar toda vergüenza o timidez. Sus vuelos no deben ser demasiado altos, pero en tanto se deje llevar por ellos, deben caracterizarse por un *perfecto aplomo* y serenidad. Los modales familiares son el peor vicio en sociedad, y cuando un *conocido* se siente autorizado a decir: "Permítame, mi querido compañero", o cualquier otra frase semejante, debemos cortarlo directamente.

Nunca debemos usar la expresión "de buen tono", sólo se la encuentra en la boca de quienes no lo tienen en ninguna otra parte. Nunca entre en su propia casa sin inclinarse ante quienquiera que se encuentre allí, y por ningún motivo

* [Este artículo fue atribuido a Poe por T. O. Mabbott en su colección de Poe's Tales and Sketches, de 1798. Exhibe en gran medida el mismo tono humorístico y mezcla de comentario genuino y satírico del ensayo de Poe "The Philosophy of Furniture", seis años anterior. La primera atribución a Poe procede en realidad de una fuente contemporánea. Un artículo en el *New York Mirror*, del 25 de julio de 1846, presumiblemente de la pluma del editor, Hiram Fuller, afirma: "*A new chesterfield*, el número de agosto de la Revista de Mr. Godey's contiene un trabajo sobre la etiqueta, de Mr. Poe. No lleva su firma, pero fue escrito por él y es casi igual a Agogs and Chesterfield. Algunas de las máximas de este ensayo están a la altura de la Rochefoucault, por ejemplo: 'Una visita siempre debe devolverse; y un insulto nunca debe ser tolerado...' Las notas de Mabbott en la Universidad de Iowa dicen a continuación: 'No puede haber duda de que Hiram Fuller y el personal del *Mirror* estaban en condiciones de oír los chismes corrientes; y Poe nunca negó su autoría del ensayo, que yo acepto firmemente'. Mabbott también menciona que Poe reseñó el libro *Canons of Good Breeding*, para Buton's, de noviembre de 1839, y comenta: 'El fallecido profesor Carl Schreiber me informó acerca del artículo, pero no dejó ningún registro de su descubrimiento' ".

proteste o se queje ante los extraños. Siempre debe devolverse una visita; un insulto nunca debe ser tolerado.

El estilo de su conversación debe estar siempre de acuerdo con el carácter de la visita. No debe hablar de literatura en una visita de pésame, ni disertar sobre economía política en una visita de cortesía. Si va a una casa done hay niños, debe tener especial cuidado en conquistar su buena voluntad mediante un pequeño *tête-à-tête* entre hombres. Nunca pregunte a una dama nada acerca de nada, a menos que sea la muy importante cuestión de "proponer matrimonio", que es la estrella que resplandece en la mente y el corazón entre diecisiete y treinta y dos años. Hacer juegos de palabras está actualmente decididamente fuera de moda. Es algo tonto y desagradable cuando se convierte en un hábito. Alguien lo ha denominado muy adecuadamente el ingenio de los tontos. Sobre todo, nunca lleve su sombrero dentro de la sala.

Su primer deber en la mesa es atender a los requerimientos de la dama sentada junto a usted; el segundo, atender los suyos propios. Respecto de los primeros, debe cuidar que la dama tenga todo lo que desee, sin parecer, sin embargo, dirigir demasiado su atención a su plato, porque nada es de peor educación que observar a una persona comiendo. Si la dama es una especie de *gourmande*, y en el ardoroso deseo producido por el aroma exhalado por una paloma, llevase a la boca una porción imposible de deglutir, debe suspender toda conversación con ella y mirar fijamente hacia el lado opuesto de la habitación.

Si ha bebido vino a la par de todos los demás comensales, no debe intentar libar otra cosa que agua, hasta que se retira el mantel. Entonces el botellón se hace circular desde la cabecera de la mesa, de modo que cada uno puede llenar su propia copa. Con la cena nunca pida cerveza, ya sea blanca o negra: es una mezcla grosera y daña el sabor del vino. Si usted ha sido bendecido con esas encantadoras molestias –los niños– y tiene invitados, nunca permita que los traigan después de la comida, a menos que alguien lo solicite particularmente. Nunca hable de política durante la comida o en una sala.

Si usted se quita el sombrero, no necesita doblar al mismo tiempo la vértebra dorsal de su cuerpo, a menos que quiera ser muy ceremonioso, como al saludar a una persona de distinción. Si usted tiene dientes notablemente hermosos, puede sonreír afectuosamente, sin hablar, al que hace la reverencia.

Una dama rara vez debe tomar del brazo a dos caballeros, ubicados uno a cada lado de ella; ni un caballero dar el brazo a dos damas, una de cada lado. El último de estos excesos es practicado sólo en Vermont, el primero, tal vez, en Kamtchatka. Hay por cierto algunos casos en que es necesario –para proteger a las damas– que ambas nos tomen del brazo, como al volver de un concierto o en cualquier oportunidad para atravesar una multitud.

Si usted tiene ojos estrábicos, que han perdido las pestañas y tienen bordes rojos, debería usar anteojos; si el defecto es grande, deben ser anteojos de color. En tal caso es mejor emular al cielo que al mar. Los anteojos verdes son abominables, sólo adecuados para estudiantes de teología; los azules son respetables y aun *distingué*. Casi cualquier defecto del rostro puede ser ocultado por un uso sensato del cabello y un buen arreglo. No obstante, tenga cuidado de que su cabello no sea de un color y sus patillas de otro; y si usa una peluca, ha de ser lo suficientemente grande como para cubrir la totalidad de su cabello natural. Los domingos, nunca use pantalones blancos, chaleco claro, medias blancas o guantes de color claro; y evite cuidadosamente en esos días todo tipo de exhibicionismo.

En un salón de baile, conduzca muy suavemente a su pareja, tocando sólo sus dedos, no asiendo su mano. Baile tranquila pero graciosamente, moviendo sólo sus piernas y sus pies, no su cuerpo de un lado a otro, como un péndulo. Yo no tengo oído para la música, o un oído falso, y nunca bailo en absoluto.

La moda se distingue tan completamente de la buena educación, que a menudo se opone a ella. Es, en realidad, un sistema de vulgaridad refinada. ¿Qué puede ser, por ejemplo, más vulgar que hablar incesantemente de formas y costumbres?, sobre tenedores de plata y sopas francesas? Un caballero adopta estos hábitos convencionales, pero como algo de rutina. Si ve a una persona que come con el cuchillo, concluye que esa persona ignora los usos mundanos, pero no grita y se desmaya como un *dandy* perfumado. Si come en una mesa en la que no hay cubiertos de plata, come con perfecta corrección con cubiertos de acero y no demuestra ni con gestos ni con palabras que percibe un error. Seguramente se forma una opinión acerca de la condición de su anfitrión, pero nunca se le ocurre arengar acerca de tales faltas.

Prestando atención a estas triviales reglas, los jóvenes que entran en el mundo podrán adquirir la condición del auténtico caballero y una considerable sabiduría sobre la anatomía del refinamiento.

Harper's Ferry*

["Harper's Ferry", de *Graham's Magazine*, vol, XX, N° 2, febrero de 1842.]

El paisaje en Harper's Ferry, Virginia, es quizás el más pintoresco en Norteamérica. La vista que se ofrece en el grabado adjunto ha sido tomada desde el Blue Ridge, desde donde el turista goza de la mejor perspectiva de este lugar encantador. Aunque la cima es elevada y el ascenso resulta difícil para el no iniciado, la magnífica vista desde lo alto de la cresta compensa ampliamente al aventurero por su esfuerzo. Inmediatamente por debajo de sus pies se ven el Potomac y el Shenandoah rodeando con sus curvas la hermosa aldea de Harper's Ferry y luego uniendo sus aguas, que fluyen con silenciosa belleza, hasta perderse tras las gargantas de las montañas. A la distancia se extiende una sucesión de planicies boscosas, donde alternan granjas y aldeas, y gradualmente se tornan más indistintas, hasta que se desdibujan en las cimas de los Alleghanies. Pero no podemos dejar de presentar la incomparable descripción del presidente Jefferson de esta escena. "El pasaje", dice, del "Potomac a través del Blue Ridge es tal vez uno de los paisajes más estupendos de la naturaleza. Usted está en un punto muy elevado de la Tierra; a su derecha surge el Shenandoah, que ha recorrido cien millas a lo largo del pie de la montaña para buscar una salida; a su izquierda se aproxima el Potomac, también en busca de un paso: en el momento de su empalme, corren juntos contra la montaña, la abren en dos y pasan por esa hendidura hacia el mar. La primera mirada a esta escena precipita a nuestros sentidos a la opinión de que las montañas se formaron primero, que los ríos comenzaron a correr después y que en este lugar, en particular, han sido contenidos por el Blue Ridge de las montañas y han formado un océano que llenó todo el valle, y que siempre elevándose, al fin han estallado en este punto y han rasgado la montaña de su cima a su base. Las pilas de roca en cada uno –pero especialmente en el Shenandoah– las evidentes marcas de su rotura y desprendimiento de sus lechos por los agentes más poderosos de la naturaleza, corroboran la impresión. Pero la terminación distante que la naturaleza ha dado al cuadro es de un carácter muy diferente: es

un verdadero contraste en el primer plano; es tan plácida y deliciosa como aquella es salvaje y tremenda, porque habiendo sido la montaña partida en dos, presenta ante sus ojos, a través de la grieta, un pequeño hueco de horizonte suave y azul, a una infinita distancia en el llano, invitándolo, como si fuera a abandonar el ruido y el tumulto que retumba alrededor y a pasar a través de la hendidura y participar de la calma de abajo. Aquí, finalmente, el ojo se tranquiliza y la ruta también conduce realmente por ese camino. Usted cruza el Potomac, justamente encima de su empalme, pasa a lo largo de su orilla a través de la base de la montaña por tres millas, llega a Fredericktown y a la hermosa tierra alrededor de ella. Esta escena merece un viaje a través del Atlántico".

A pesar del entusiasmo que Jefferson pone en esta descripción, no excede la realidad. Los extranjeros han dado amplio testimonio del esplendor del paisaje desde lo alto de la cresta en Harper's Ridge, y han admitido que hay pocas escenas en Europa que la superen.

Es hora de hacer justicia a los paisajes norteamericanos. Cientos de nuestros ciudadanos cruzan el Atlántico todos los años, con el objeto de visitar los paisajes de Europa, asumiendo la errónea suposición de que su propio país no ofrece nada para compensarlos por la molestia de una visita. La ignorancia es menos general que antaño, pero aún prevalece en gran medida. Sin embargo, ningún país ofrece paisajes más bellos o más magníficos que Norteamérica. Remonte el río Hudson, viaje a lo largo de las orillas del Susquehannah, cruce los Alleghanies o ascienda al Catskill, recorra sin apuro las aguas mágicas del lago Horicon, y dejará de creer que Norteamérica no ofrece paisajes que compensen al viajero. Para no hablar de las cataratas del Niágara o Trenton, o de los paisajes de montaña desparramados por todo el sur. Para no mencionar las vastas praderas del oeste, de la ilimitad extensión melancólica del Mississippi, del magnífico paisaje de la ruta a las cataratas de St. Anthony. Que otros visiten estos lugares antes de ir al extranjero. Que hagan justicia al país donde nacieron.

Instinto versus razón – Un gato negro*

["Instinct vs. Reason – A Black Cat," *Alexander's Weekly Messenger*, enero 29 de 1840.]

La línea que demarca el instinto de la creación animal de la alardeada razón del hombre, es, más allá de toda duda, del carácter más oscuro e insatisfactorio, un límite más difícil de establecer que el del Nordeste o el Oregon. La cuestión de si los animales inferiores razonan o no, posiblemente nunca será decidida, por cierto nunca en las actuales condiciones de nuestro conocimiento. Mientras el egoísmo y la arrogancia del hombre se empeñen en negar a las bestias la facultad de reflexión, porque concedérsela parecería disminuir su propia jactanciosa supremacía, se encuentra sin embargo constantemente enredado en la paradoja de desacreditar el instinto como una facultad inferior, mientras que se ve obligado en miles de casos a admitir su infinita superioridad sobre la razón misma, que proclama como exclusivamente suya. El instinto, lejos de ser una razón inferior, es quizá la intelección más requerida de todas. Al verdadero filósofo se presenta como la mente divina misma actuando *de manera inmediata* sobre sus criaturas.

Los hábitos de las cierta especie de hormigas, de muchos tipos de arañas y del castor, tienen una maravillosa analogía, o más bien semejanza, con las operaciones habituales de la razón de los hombres; pero el instinto de algunas otras criaturas no presenta semejante analogía, y sólo puede ser remitido al espíritu de la Deidad misma, actuando *directamente* y a través de ningún órgano corporal sobre la volición del animal. De esta elevada especie de instinto nos proporciona un ejemplo notable el gusano de coral. Esta pequeña criatura, el arquitecto de continentes, no sólo es capaz de construir diques contra el mar, con una precisa finalidad y una adaptación y disposición científicas de las cuales el más hábil ingeniero podría extraer sus mejores conocimientos, sino que tiene el don de la profecía. Puede prever, con meses de anticipación, los simples accidentes que le sucederán a su vivienda, o ayudado por miríadas de sus hermanos, todos actuando como una sola mente (y por cierto actuando con una sola, con la mente del Creador) trabajarán diligentemente para contrarrestar influencias que existen sólo en el futuro. También resulta maravilloso

considerar algo en relación con la celdilla de la abeja. Si se solicita a un matemático que resuelva el problema de cómo calcular de la mejor manera la forma requerida por la abeja en cuanto a resistencia y espacio, se encontrará envuelto en las cuestiones más arduas y abstrusas de investigación analítica. Si se le solicita que explicite qué número de lados dará a la celdilla el espacio más grande, con la mayor solidez, y que defina el ángulo exacto en el que, con vistas al mismo objeto, el techo debe inclinarse, para responder al interrogante deberá ser un Newton o un Laplace. Sin embargo, desde que las abejas han existido, han resuelto continuamente el problema. La principal distinción entre el instinto y la razón parece ser que, mientras que uno es infinitamente más exacto, más seguro y más clarividente en su esfera de acción; en el caso de la razón, la esfera de acción es de un alcance mucho mayor. Pero estamos predicando una homilía, cuando nuestra intención era relatar una breve historia sobre un gato.

El autor de este artículo es el dueño de uno de los más notables gatos negros en el mundo, y esto es mucho decir; porque debe recordarse que los gatos negros son todos brujos. La gata en cuestión no tiene un solo pelo blanco y es de un comportamiento solemne y santo. La parte de la cocina que más frecuenta es accesible por una única puerta, que se cierra con lo que se llama un picaporte de pulgar[1] . Estos picaportes son toscos y se requiere alguna fuerza y destreza para abrirlos. Pero la gatita tiene la diaria costumbre de abrir la puerta, lo que logra de la siguiente manera: primero salta desde el piso hasta el seguro (que se parece al guardamonte sobre el gatillo de una pistola) y a través de éste pasa su pata izquierda para sostenerse. Entonces, con su pata derecha aprieta el picaporte hasta que cede, y para esto frecuentemente son necesarios varios intentos. Sin embargo, habiéndolo bajado, parece darse cuenta de que su tarea ha sido cumplida sólo a medias, puesto que si la puerta no es empujada bien antes de que suelte el picaporte, éste volverá a caer nuevamente en su hueco. Por tanto, ella retuerce su cuerpo de modo que sus patas de atrás queden inmediatamente debajo del picaporte, mientras salta con toda su fuerza desde la puerta, y el ímpetu del salto la abre y sus patas de atrás sostienen el picaporte hasta que el impulso sea suficiente para mantenerla abierta.

He observado esta hazaña singular por lo menos cien veces y nunca sin dejar de impresionarme por la verdad del comentario con que comenzamos este artículo, que el límite entre instinto y razón es de naturaleza muy poco clara. La gata negra, al hacer lo que hacía, debe de haber hecho uso de todas las facultades perceptivas y reflexivas que habitualmente suponemos que son sólo cualidades propias de la razón.

[1] Picaporte que se acciona presionando hacia abajo con el pulgar. [*N. del T.*]

Carta a B____ *

["Letter to B", *Southern Literary Journal*, julio de 1836.]

Se ha dicho que una buena crítica de un poema puede ser escrita por alguien que no sea él mismo un poeta. Esto, según *su* idea y la *mía* de la poesía, siento que es falso: cuanto menos poeta sea el crítico, menos justa será la crítica, y a la inversa. Debido a esto y a que hay pocos buenos B en el mundo, me avergonzaría tanto la buena opinión del mundo como me enorgullecería la de ustedes. Otro que no fuese usted podría opinar aquí, "Shakespeare está en posesión de la buena opinión del mundo y no obstante Shakespeare es el más grande de los poetas. Parece entonces que el mundo juzga correctamente, ¿por qué se avergonzaría usted de su juicio favorable?". La dificultad reside en la interpretación de la palabra "juicio" u "opinión". La opinión es en verdad del mundo, pero puede llamársela suya como un hombre llamaría suyo un libro por haberlo comprado; no lo escribió, pero es suyo; ellos [el mundo] no dieron origen a la opinión, pero es de ellos. Un tonto, por ejemplo, piensa que Shakespeare es un gran poeta, no obstante, el tonto nunca ha leído a Shakespeare. Pero el vecino del tonto, que está un escalón más arriba en los Andes de la mente, cuya cabeza (es decir, su pensamiento más exaltado) está demasiado por encima del tonto como para ser visto o entendido, pero cuyos pies (con lo que quiero

* Del prefacio a un pequeño volumen impreso hace algunos años para circulación privada. Tienen vigor y son muy originales –pero, por supuesto, no se nos pedirá que aprobemos todas las opiniones del escritor–. (*N. del E.*)

[Este pequeño ensayo fue reimpreso, casi sin ningún cambio, de *Poe's Poems*, de 1831. La nota que comienza "Estos pasajes sueltos" aparece en el original al pie de la primera columna, en la primera página. Es algo irónico, dado que la nota misma es casi con certeza del mimo Poe, lo que probablemente explica por qué su nombre no aparece bajo el título. Su nombre fue atribuido al fragmento en el índice de este volumen, publicado más adelante en ese mismo año. Este tipo de broma era típico del alegre sentido del humor de Poe.]

[Se supone que B es Elam Bliss, el editor de los *Poemas* (1831). Algunos han sostenido, no muy convincentemente, que B es en realidad lord Bulwer.]

decir sus acciones cotidianas) están lo suficientemente cerca como para poder ser discernidos, y por medio de ellos es determinada esa superioridad, que si no fuera *por* ellos nunca habría sido descubierta –este vecino asevera que Shakespeare es un gran poeta– el tonto le cree, y es de allí en más su *opinión*. La propia opinión del vecino ha sido adoptada, en cierta manera, de alguien por encima de él y así, en escala ascendente, de unos pocos individuos bien dotados, que se arrodillan alrededor de la cima, contemplando, cara a cara, el espíritu superior que está en el pináculo.

* * * *

Usted se da cuenta de la gran barrera en el camino de un escritor norteamericano. Es leído, si lo es, prefiriéndolo al ingenio combinado y establecido del mundo. Digo establecido, porque con la literatura sucede como con la ley o el imperio, un nombre establecido es como un bien poseído, o un trono adquirido. Además, se podría suponer que los libros, como sus autores, mejoran con los viajes, para nosotros, haber atravesado el mar es una distinción muy grande. Nuestros anticuarios prefieren la distancia al tiempo; hasta nuestros petimetres miran desde la encuadernación hasta las páginas preliminares, donde los místicos caracteres que dicen Londres, París o Ginebra son precisamente otras tantas cartas de recomendación.

* * *

Mencioné hace un momento un error vulgar respecto de la crítica. Pienso que la idea de que ningún poeta puede formarse una correcta estimación de sus propios escritos es otro. Señalé antes que una crítica a la poesía estaría en proporción al talento poético. Por tanto, considero que un mal poeta haría una falsa crítica y su egolatría infaliblemente parcializaría su juicio inferior en su favor; pero pienso que un poeta, que sea verdaderamente un poeta, no podría dejar de hacer una crítica justa. Todo lo que pudiera deducirse en virtud del egoísmo, podría ser sustituido debido a su íntimo conocimiento del tema; en resumen, tenemos más ejemplos de malas que de buenas críticas, de las que nuestros propios escritos son la prueba, ya que tenemos más poetas malos que buenos. Hay, por supuesto, muchas objeciones a lo que afirmo: Milton es un gran ejemplo en contrario; pero su opinión respecto del *Paraíso recobrado* no está de ningún modo imparcialmente expresada. ¡Por qué circunstancias triviales los hombres son a menudo llevados a afirmar lo que no creen realmente! Quizás una palabra inadvertida ha sido transmitida a la posteridad. Pero, de hecho, el *Paraíso recobrado* es poco, si lo es en absoluto, inferior al *Paraíso*

perdido y sólo se supone que lo es porque a los hombres no les gusta la épica, cualquier cosa que puedan decir en contrario, y leyendo las obras de Milton en su orden natural, se aburren demasiado con la primera parte como para derivar ningún placer de la segunda.

Me atrevo a decir que Milton prefería *Comus* a cualquiera de las anteriores –y de ser así– con justicia.

* * * * * * * * *

Como estoy hablando de poesía, no estará fuera de lugar hacer una ligera referencia a la herejía más singular en su historia moderna, la herejía de lo que se llama desahogarse tontamente; hace algunos años podría haber sido inducido por una ocasión como la presente, a intentar una refutación formal de la doctrina de la Lake School; actualmente, sería una tarea supererogatoria. Los sabios deben inclinarse ante la sabiduría de hombres como Coleridge y Southey, pero siendo sabios, se han burlado de teorías poéticas tan prosaicamente ejemplificadas.

Aristóteles, con singular aplomo, ha declarado que la poesía es la escritura más filosófica*, pero hizo falta un Wordsworth para declararla la más metafísica. Parece pensar que el fin de la poesía es, o debería ser, la instrucción, sin embargo, es una perogrullada que el fin de nuestra existencia es la felicidad; si ello es así, entonces el fin de cada parte separada de nuestra existencia –todo lo relacionado con nuestra existencia– debería asimismo ser la felicidad. Por tanto, el fin de la instrucción debe ser la felicidad; y la felicidad es otro nombre para el placer; luego, el fin de la instrucción debe ser el placer; y sin embargo vemos que la mencionada opinión implica precisamente lo contrario.

Para continuar: *ceteris paribus*, el que agrada es más importante para su prójimo que el que instruye, puesto que la utilidad es felicidad, y el placer es el fin ya obtenido, mientras que la instrucción es meramente el medio de obtenerlo.

No veo ninguna razón, pues, de por qué nuestros poetas metafísicos habrían de ufanarse tanto por la utilidad de sus obras, a menos que se refieran verdaderamente a la instrucción con vistas a la eternidad; en cuyo caso, un sincero respeto por su devoción no me permitiría expresar mi desdén por sus juicios; desdén que sería difícil de ocultar, puesto que sus escritos, declaradamente, han de ser entendidos por pocos y son los muchos los que necesitan la salvación. En tal caso, me sentiría sin duda tentado a pensar en el demonio de *Melmoth*, que trabaja infatigablemente a través de tres volúmenes en octavo

* *Spoudiotaton kai philosophikotaton genos.*

para lograr la destrucción de una o dos almas, mientras que cualquier demonio común hubiera demolido una o dos mil.

* * *

Contra las sutilezas que harían de la poesía un estudio –no una pasión– es propio del metafísico razonar, pero del poeta desaprobar. Sin embargo, Wordsworth y Coleridge son hombres mayores; uno imbuido de la contemplación desde su infancia, el otro un gigante en intelecto y erudición. La timidez, por tanto, con que me atrevo a disputar su autoridad, sería abrumadora si no sintiera, desde el fondo de mi corazón, que la erudición tiene poco que ver con la imaginación, el intelecto con las pasiones, o la edad con la poesía.

* * * * * * * * *

"Las fruslerías, como la paja, abundan en la superficie,
Quien busca perlas debe sumergirse en lo profundo".

Son líneas que han hecho mucho daño. Respecto de las verdades más grandes, los hombres más a menudo yerran buscándolas en el fondo antes que en lo alto; la profundidad yace en enormes abismos donde se busca la sabiduría, no en los palacios donde se la encuentra al alcance. Los antiguos no siempre acertaban al ocultar a la diosa en un pozo: contemplen la luz que Bacon ha derramado sobre la filosofía; contemplen los principios de nuestra fe divina ese mecanismo moral por el cual la simplicidad de un niño puede hacer tambalear la sabiduría de un hombre.

Vemos un ejemplo de la tendencia a equivocarse de Coleridge en su *Biographia Literaria*, declaradamente su vida y opiniones literarias, pero, de hecho, un tratado de *omni scibili et quibusdam allis.* Yerra en razón de su misma profundidad, y de su error tenemos una especie natural en la contemplación de una estrella. Quien la mira directa e intensamente ve, es verdad, la estrella, pero es la estrella sin rayos, mientras que quien la observa de manera menos inquisitiva es consciente de todo aquello por lo cual la estrella nos es útil a todos aquí abajo, su brillo y su belleza.

***

En cuanto a Wordsworth, no tengo fe en él. Que tenía, en su juventud, los sentimientos de un poeta, lo creo –pues hay vislumbres de extrema delicadeza en sus escritos –(y la delicadeza es el reino propio del poeta, su El Dorado)– pero tienen la apariencia de días mejores recordados; y las vislumbres son, cuando más, una pequeña prueba de fuego poético actual; sabemos que unas pocas flores dispersas surgen diariamente en las grietas del glaciar.

Actuó mal al desperdiciar su juventud en la contemplación con el fin de poetizar en la adultez. Con el incremento de su juicio, la luz que lo pondría de manifiesto se ha apagado. Su juicio, en consecuencia, es demasiado correcto. Puede que esto no se entienda, pero los antiguos godos de Alemania lo habrían entendido. Ellos acostumbraban debatir los asuntos de importancia para el Estado dos veces: una cuando estaban borrachos y otra cuando estaban sobrios, sobrios para no faltar a la formalidad, borrachos para no estar desprovistos de vigor.

La larga y palabrera discusión por la que intenta que, por medio de la razón, admiremos su poesía, habla muy poco en su favor: está llena de afirmaciones como ésta (he abierto al azar uno de sus volúmenes): "La única prueba del genio es el acto de hacer bien lo que merece ser hecho y nunca lo fuera antes", ¡por cierto! De allí se sigue que al hacer lo que no es digno de ser hecho, o lo que ha sido hecho antes, no puede darse señal alguna de genio; sin embargo, el ratear es un acto indigno; los rateros han existido desde tiempos inmemoriales, y Barrington, el ladrón, en cuanto a genio, habría cavilado mucho en una comparación con William Wordsworth, el poeta.

Nuevamente, el estimar el mérito de ciertos poemas, sean de Ossian o Mac Pherson, no tendrá mayor consecuencia; sin embargo, Mr. W. ha llenado muchas páginas en la controversia. ¿*Tantaene animis*? ¿Pueden los grandes espíritus descender a tales absurdos? Pero, peor aún, para poder derrotar todo argumento a favor de esos poemas, extrae triunfalmente un pasaje, con cuya abominación espera que el lector simpatizará. Es el comienzo del poema épico *Tremors*. "Las azules olas de Ullin rolan en la luz; las verdes colinas están cubiertas de día; los árboles sacuden sus oscuras cabezas en la brisa". Y estas imágenes magníficas, aunque simples, en la que todo está vivo y jadeante de inmortalidad, esto, William Wordsworth, el autor de Peter Bell, lo ha elegido para su desprecio. Veamos lo que él, en su propia persona, tiene de mejor para ofrecer. *Imprimis*:

"Y ahora ella está a la cabeza del poni,
Y ahora en la cola del poni,
De un lado ahora y luego de otro,
Y casi ahogada de felicidad
Betty derrama unas pocas lágrimas tristes
Palmea al poni dónde o cuándo
No lo sabe: ¡feliz Betty Foy!
¡Oh Johnny! ¡no importa el Doctor!"

Segundo:

"El rocío caía rápido –las– estrellas comenzaron a parpadear,
Oí una voz, decía bebe, hermosa criatura, bebe;

Y mirando por encima del cerco, delante de mí divisé
Un cordero montés blanco como la nieve con una niña a su lado,
No había otras ovejas cerca, el cordero estaba solo
Y por una delgada cuerda estaba atado a una piedra".

No tenemos ninguna duda de que todo esto es verdad; lo *creeremos*, por cierto que sí, Mr. W. ¿Es simpatía por la oveja lo que desea provocar? Amo a una oveja desde el fondo de mi corazón.

* * *

Pero *hay* ocasiones, querido B, hay ocasiones en que aun Wordsworth es razonable. Aun Estambul, se dice, tendrá un final, y los más desafortunados errores deben llegar a una conclusión. He aquí un extracto de su prefacio:

"Aquellos que se han acostumbrado a la fraseología de los escritores modernos, si persisten en leer este libro hasta su conclusión (*¡imposible!*) ganan; sin duda tienen que luchar con sentimientos de incomodidad; (¡ja! ¡ja! ¡ja!) buscarán poesía (¡ja! ¡ja! ¡ja! ¡ja!) y se sentirán inducidos a inquirir por qué clase de cortesía se ha permitido a estos intentos asumir ese título. " ¡Ja! ¡ja! ¡ja! ¡ja! ¡ja!

Sin embargo, que no desespere Mr. W; ha hecho inmortal un vagón, y la abeja Sófocles ha transmitido a la eternidad un dedo del pie dolorido, y dignificado la tragedia con un coro de pavos.

* * *

De Coleridge no puedo hablar sino con reverencia. ¡Su intelecto encumbrado! ¡Su poder gigantesco! Constituye una prueba más del hecho de que "*la plupart des sectes ont raison dans unne bonne partie de ce qu'elles advancent*, *mais non pas en ce qu'elles nient*". Ha encarcelado sus propias concepciones con la barrera que ha erigido contra las de los demás. Es lamentable pensar que semejante mente esté sepultada en la metafísica y, como los dondiegos de noche, malgaste su perfume sólo en la oscuridad. Al leer su poesía tiemblo, como alguien parado sobre un volcán, consciente, por la oscuridad misma que estalla del cráter, del fuego y la luz que se remueven abajo.

* * *

¿Qué es la Poesía? ¡Poesía! ¡Esa idea proteica con tantos apelativos como Corfú, la isla de los nueve nombres! Dadme, pedí a un erudito hace algún tiempo, dadme una definición de poesía. "*Très-volontiers*" y fue a su biblioteca, me trajo un Dr. Jonson y me apabulló con una definición. ¡Sombra del inmortal Shakespeare! Me imaginé el ceño de tu ojo espiritual sobre la blasfemia de esa

grosera Osa Mayor. ¡Piensa en la poesía, querido B piensa en la poesía y luego piensa en el Dr. Samuel Jonson! ¡Piensa en todo lo que es aéreo y como las hadas, y luego en todo lo que es horrible y pesado, piensa en su enorme bulto, el Elefante! ¡Y luego, luego piensa en *La Tempestad*, el *Sueño de una Noche de Verano*, *Próspero*, *Oberón*, y *Titania*!

En mi opinión, un poema se opone a una obra de ciencia, por tener como su objeto inmediato el placer, no la verdad; a la novela, por tener como objeto un placer indefinido en lugar de uno definido; siendo un poema sólo en la medida en que este fin es alcanzado. La novela presenta imágenes perceptibles con poesía definida y sensaciones indefinidas, a cuyo fin la música es esencial, puesto que la comprensión del sonido dulce es nuestra concepción más indefinida. La música, cuando se combina con una idea placentera, es poesía; la música sin la idea es simplemente música; la idea sin la música es prosa por su mismo carácter definitivo.

¿Qué significó la invectiva contra quien no tenía música en el alma?

* * *

Para resumir este largo galimatías, tengo, querido B, lo que sin duda percibes, el más soberano desprecio por los poetas metafísicos, *como* poetas. Que tengan discípulos no significa nada:

Ningún príncipe indio atrae a su palacio
Más seguidores que un ladrón a la horca.

El jugador de ajedrez de Maelzel

["Maelzel's Chess Player", *Southern Literary Journal*, abril de 1836.]

Quizá ninguna exhibición de esta clase ha despertado jamás una atención tan general como el Jugador de Ajedrez de Maelzel. Dondequiera que se lo ha visto, ha sido objeto de intensa curiosidad para todas las personas pensantes. No obstante la cuestión de su *modus operandi* está todavía indeterminada. Nada ha sido escrito sobre este tema que pueda considerarse decisivo y, en consecuencia, encontramos en todas partes hombres de genio mecánico, agudeza general y un entendimiento discriminatorio, que no tienen escrúpulos en declarar que el Autómata es una *simple máquina*, desconectada de toda acción humana en sus movimientos y, en consecuencia, más allá de cualquier comparación, la más asombrosa invención de la humanidad. Y así sería, sin duda, si su suposición fuera acertada. Aceptando esta hipótesis, sería groseramente absurdo comparar con el Jugador de Ajedrez cualquier cosa similar de los tiempos modernos o antiguos. No obstante, ha habido muchos y asombrosos autómatas. Entre ellos pueden mencionarse, como habiendo sin duda existido, en primer lugar, el coche inventado por M. Camus para entretenimiento de Luis XIV cuando era niño. Una mesa cuadrada, de alrededor de cuatro pies de lado, era introducida en la habitación apropiada para la exhibición. Sobre esa mesa se ubicaba un carruaje de seis pulgadas de largo, hecho de madera y tirado por dos caballos del mismo material. Una de las ventanas estaba baja y se veía una dama en el asiento de atrás. Un cochero sostenía las riendas en el pescante y un lacayo y un paje estaban en sus puestos atrás. M. Camus tocaba ahora un resorte: el cochero agitaba el látigo y los caballos avanzaban de manera natural a lo largo del borde de la mesa, tirando del carruaje. Habiendo ido lo más lejos posible en esa dirección, doblaban repentinamente a la izquierda y el vehículo era llevado en ángulo recto respecto de su curso anterior, siempre a lo largo del borde de la mesa. De esta forma el coche avanzaba hasta llegar frente a la mesa del joven príncipe. Entonces se detenía, el paje bajaba y abría la puerta, la dama descendía y presentaba una petición a su soberano. Luego

volvía a entrar. El paje subía los escalones, cerraba la puerta y retomaba su lugar. El cochero azotaba a sus caballos y el carruaje era conducido de vuelta a su posición original.

El mago de M. Maillardet es también notable. Copiamos el siguiente relato de las Cartas antes mencionadas del Dr. B, quien extrajo su información principalmente de la *Edinburgh Enciclopædia.*

"Uno de los mecanismos más populares que hemos visto, es el Mago construido por M. Maillard, con el objeto de responder a ciertas preguntas dadas. Una figura, vestida como un mago, aparece sentada al fondo de una pared, sosteniendo una varita en una mano y un libro en la otra. Una cantidad de preguntas, ya preparadas, están inscriptas en medallones ovalados y el espectador toma cualquiera de ellos que elija y desea una respuesta. Habiéndolo colocado en un cajón preparado para recibirlo éste se cierra con un resorte hasta que la respuesta es devuelta. El mago entonces se incorpora de su asiento, inclina la cabeza, describe círculos con su varita y consultando el libro, como sumido en profundos pensamientos, lo levanta hacia su rostro. Habiendo así parecido meditar sobre la pregunta propuesta, levanta su varita, y golpeando con ella la pared por encima de su cabeza, dos puertas plegables se abren rápidamente y muestran una repuesta apropiada a la pregunta. Las puertas se cierran nuevamente, el mago vuelve a su posición original y el cajón se abre para devolver el medallón. Hay veinte de estos medallones, todos conteniendo una pregunta distinta, a las que el mago responde de la manera más adecuada y sorprendente. Los medallones son placas delgadas de latón, de forma elíptica, exactamente semejantes entre sí. Algunos de los medallones tienen una pregunta inscripta de cada lado, que el mago responde sucesivamente. Si el cajón se cierra sin que ningún medallón sea introducido en él, el mago se levanta, consulta su libro, sacude la cabeza y retoma su asiento. Las puertas plegables permanecen cerradas y el cajón es devuelto vacío. Si se ponen dos medallones juntos en el cajón, sólo se responde al que está debajo. Cuando se da cuerda a la maquinaria, los movimientos continúan aproximadamente durante una hora, tiempo durante el cual pueden responderse alrededor de cincuenta preguntas. El inventor declaró que el medio por el cual los diferentes medallones operaban sobre la máquina, a fin de producir las respuestas apropiadas a las preguntas allí contenidas, eran extremadamente simples".

El pato de Vaucanson era aún más notable. Era de tamaño natural y una imitación tan perfecta del animal vivo, que todos los espectadores se engañaban. Brewster dice que ejecutaba todos los movimientos y gestos naturales, comía y bebía con avidez, y realizaba todos los rápidos movimientos de la cabeza y la garganta que son peculiares del pato y cómo éste agitaba con su pico el agua que bebía. También emitía el graznido de la manera más natural. En la estruc-

tura anatómica, el artista exhibía la más perfecta destreza. Cada hueso del pato real tenía su representante en el autómata y sus alas eran anatómicamente exactas. Cuando se le arrojaba maíz, el pato estiraba su cuello para picar los granos, los tragaba y los digería*.

Pero si estas máquinas eran ingeniosas, ¿que diremos de la máquina de calcular de Mr. Babbage? ¿Qué diremos de una máquina de madera y metal que no sólo puede computar tablas astronómicas y de navegación, sino hacer matemáticamente cierta la exactitud de sus operaciones por su capacidad de corregir sus posibles errores? ¿Qué decir de una máquina que no sólo es capaz de realizar todo esto, sino también de imprimir los elaborados resultados obtenidos sin la menor intervención del intelecto humano? Se dirá, tal vez, en repuesta, que una máquina como la que hemos descrito está más allá de toda comparación con el Jugador de Ajedrez de Maelzel. De ningún modo –se encuentra muy por debajo de éste– es decir, siempre que supongamos (lo que no debe ser supuesto ni por un momento) que el Jugador de Ajedrez es una *simple máquina* y realiza sus operaciones sin ninguna intervención humana inmediata. Los cálculos aritméticos o algebraicos son, por su misma naturaleza, fijos y determinados. Dados ciertos *datos*, ciertos resultados se siguen necesaria e inevitablemente. Estos datos no dependen de nada ni son influidos por nada, excepto por los *datos* dados originariamente. Y la cuestión a ser resuelta prosigue, o debería proseguir, hasta su determinación final, por una sucesión de pasos infalibles y no sujetos a modificación alguna. Siendo éste el caso, podemos sin dificultad concebir la *posibilidad* de disponer un mecanismo de modo que, al iniciar el funcionamiento, según los *datos* de la cuestión a ser resuelta, continúe sus movimientos regularmente, progresivamente y sin desviarse, hacia la solución requerida, puesto que a estos movimientos, por muy complejos que sean, nunca se los imagina de otro modo que finitos y determinados. Pero el caso es muy diferente con el Jugador de Ajedrez. En su caso, no hay una progresión determinada. En el ajedrez, ningún movimiento se sigue necesariamente de otro. De ninguna disposición particular de las piezas en un período del juego, podemos predecir su posición en un período diferente. Ubiquemos el *primer movimiento* en una partida de ajedrez, en yuxtaposición con los *datos* de una cuestión algebraica. E inmediatamente se percibirá su gran diferencia. De los últimos –de los datos–el segundo paso de la cuestión, que depende de ellos, se sigue inevitablemente. Está configurado por los *datos*. Debe ser *así* y de ningún otro modo. Pero del primer movimiento en una par-

* Bajo el título de *Androides*, en la *Edinburgh Encyclopædia*, se encuentra una completa descripción de los principales autómatas antiguos y modernos.

tida de ajedrez, ningún segundo movimiento en especial se sigue necesariamente. En el problema algebraico, en tanto avanza hacia su solución, la certeza de sus operaciones permanece completamente inalterada. El segundo paso, habiendo sido una consecuencia de los datos, el tercer paso es igualmente consecuencia del segundo, el cuarto del tercero, el quinto del cuarto, y así sucesivamente, y es *imposible que sea de otro modo*, hasta el final. Pero en proporción al progreso en una partida de ajedrez, cada movimiento siguiente es *incierto*. Pueden haberse realizado algunos movimientos, pero ninguno de ellos es seguro. Diferentes espectadores del juego aconsejarían diferentes movimientos. Todo depende, entonces, del juicio variable de los jugadores. Aun concediendo (¿por qué no habría de concederse?) que los movimientos del Autómata Jugador de Ajedrez fueran en sí mismos determinados, serían necesariamente interrumpidos y desarreglados por la voluntad indeterminada del antagonista. Por tanto, no hay analogía ninguna entre los movimientos del Autómata Jugador de Ajedrez y los de la máquina de calcular de Mr. Babbage y si decidimos llamar al primero una simple máquina, debemos admitir que es, más allá de toda comparación, el invento más asombroso de la humanidad. Quien lo proyectó originariamente, sin embargo, el barón Kempelen, no tuvo escrúpulos en decir que era "un mecanismo muy simple, una bagatela, cuyos efectos parecían tan maravillosos sólo por la audacia de la concepción y la afortunada elección del método para inducir la ilusión". Pero es innecesario detenernos en este punto. Es totalmente cierto que las operaciones del Autómata son dirigidas por una *mente* y ninguna otra cosa. En verdad, este asunto es susceptible de una demostración matemática *a priori* La única cuestión, entonces, es la *manera* en que el agente humano opera. Antes de entrar en este asunto, sería bueno hacer una breve historia y descripción del Jugador de Ajedrez, en beneficio de aquellos de nuestros lectores que nunca hayan tenido oportunidad de presenciar la muestra de Mr. Maelzel.

El autómata Jugador de Ajedrez fue inventado en 1769 por el barón Kempelen, un noble de Presburg, en Hungría, quien luego lo entregó, junto con el secreto de su funcionamiento, a su poseedor actual. Poco después de ser completado, fue exhibido en Presburg, en París, en Viena y en otras ciudades del continente. En 1783 y 1784 fue llevado a Londres por Mr. Maelzel. En los últimos años ha visitado las principales ciudades de los Estados Unidos. Dondequiera que fue visto, ha despertado la más intensa curiosidad por su apariencia, y han sido numerosos los intentos, realizados por hombres de todas clases, de penetrar el misterio de sus movimientos.

El dibujo nos da una representación bastante aproximada de la figura, tal como fue vista por los ciudadanos de Richmond hace algunas semanas. Sin

embargo, el brazo derecho debería estar más extendido sobre la caja, un tablero de ajedrez debería verse sobre ella y el almohadón no debería ser visto mientras el personaje sostiene las pipa. Se han hecho algunos insignificantes cambios en el traje del jugador desde que pasó a la posesión de Maeltzel. Por ejemplo, originariamente no llevaba una pluma.

A la hora fijada para la exhibición, se corre una cortina o se abren unas puertas plegables y la máquina es transportada hasta aproximadamente doce pies del más cercano de los espectadores, entre quienes y ella (la máquina) se extiende una cuerda. Se ve una figura vestida como un turco y sentada, con las piernas cruzadas, ante una gran caja, aparentemente de caoba, que le sirve de mesa. El expositor, si así se lo solicita, desplazará la máquina hasta cualquier lugar de la habitación, la hará detenerse en cualquier punto establecido, o aun cambiará su ubicación repetidamente durante el curso de una partida. El fondo de la caja está elevado considerablemente sobre el piso por medio de rueditas sobre las que se mueve, de modo que se ofrece a los espectadores una clara visión de la superficie inmediatamente debajo del Autómata. La silla en la que se sienta la figura está permanente fijada a la caja. Arriba de esta última hay un tablero de ajedrez, también fijo. El brazo derecho del Jugador de Ajedrez se extiende delante de él, en ángulo recto con su cuerpo y apoyado, como al descuido, al costado del tablero. El dorso de su mano está hacia arriba. El tablero mismo es cuadrado y tiene dieciocho pulgadas de lado. El brazo izquierdo de la figura está doblado en el codo y en la mano izquierda sostiene una pipa. Un ropaje verde oculta la espalda del turco y cae parcialmente delante de ambos hombros. A juzgar por el aspecto externo de la caja, está dividida en cinco compartimientos: tres armarios de dimensiones iguales y dos cajones que ocupan la parte de la caja que está bajo los armarios. Las observaciones precedentes se aplican a la apariencia del Autómata cuando es introducido por primera vez a la presencia de los espectadores.

Maelzel ahora informa a los presentes que develará ante su vista el mecanismo de la máquina. Tomando de su bolsillo un manojo de llaves, abre con una de ellas la puerta marcada en el dibujo de arriba y abre de par en par el armario, para que pueda ser inspeccionado por todos los presentes. Todo su interior está aparentemente lleno de ruedas, piñones, palancas y otras piezas mecánicas, muy amontonadas, de modo que el ojo sólo puede penetrar una pequeña distancia en la masa. Dejando esta puerta totalmente abierta, ahora va hacia la parte de atrás de la caja y, levantando el ropaje de la figura, abre otra puerta situada precisamente atrás de la que abrió primero. Sosteniendo una vela encendida ante esta puerta y desplazando al mismo tiempo la posición de toda la máquina repetidamente, una luz brillante ilumina totalmente el arma-

rio, que ahora puede verse que está totalmente lleno de piezas mecánicas. Habiendo satisfecho a los espectadores en este sentido, Maelzel cierra con llave la puerta de atrás, quita la llave de la cerradura, deja caer el ropaje de la figura y vuelve al frente. Se recordará que la puerta marcada 1 todavía permanece abierta. El expositor procede ahora a abrir el cajón situado debajo de los armarios al fondo de la caja, porque aunque hay aparentemente dos cajones, sólo hay realmente uno, las dos manijas y los dos agujeros de las llaves son sólo elementos decorativos. Habiendo abierto completamente este cajón, se descubre un pequeño almohadón y un juego de piezas de ajedrez, fijados a un marco que los sostiene perpendicularmente. Dejando abierto este cajón, así como el N° 1, Maelzel ahora abre con la llave las puertas N° 2 y N° 3, que resultan ser puertas plegadizas y que se abren al mismo compartimiento. No obstante, a la derecha de este compartimiento (es decir, a la derecha del espectador) aparece dividida una pequeña cavidad de seis pulgadas de ancho, llena de piezas mecánicas. El propio compartimiento principal (al referirnos a la parte de la caja visible al abrir las puertas 2 y 3, siempre la llamaremos compartimiento principal) está forrado con tela oscura y no contiene ninguna maquinaria, excepto dos piezas de acero en forma de cuadrante y situadas cada una en las esquinas superiores de la parte trasera del compartimiento. Una pequeña protuberancia cuadrada, de alrededor de ocho pulgadas de lado y también cubierta con tela oscura, permanece en el piso del compartimiento, cerca de la esquina trasera, a mano izquierda del espectador. Dejando las puertas N° 2 y N° 3 abiertas, al igual que el cajón y la puerta N° 1, el expositor ahora se dirige a la parte de atrás del compartimiento principal, y abriendo otra puerta allí, muestra claramente el interior del compartimiento principal, introduciendo una vela atrás y dentro de él. Quedando así toda la caja aparentemente develada para el examen de los espectadores, Maelzel, dejando aún abiertas las puertas y el cajón hace girar enteramente al Autómata y muestra la espalda del turco levantando su ropaje. Una puerta cuadrada, de alrededor de diez pulgadas de lado se abre en la parte inferior de la figura y otra más pequeña en su muslo izquierdo. El interior de la figura, tal como se lo ve a través de estas aberturas, parece estar abarrotado de piezas mecánicas. En general, cada espectador está ahora satisfecho de haber contemplado y minuciosamente examinado, a un mismo tiempo, cada parte individual del Autómata, e inmediatamente rechaza, si alguna vez la concibió, como extremadamente absurda, la idea de que una persona pudiese estar oculta en el interior, durante una exhibición tan completa de éste.

Habiendo desplazado la máquina de vuelta a su posición original, Maelzel informa ahora a los espectadores que el Autómata jugará una partida de ajedrez con quienquiera que esté dispuesto a disputarla. Habiendo sido aceptado

este desafío, una pequeña mesa es preparada para el antagonista y colocada cercana a la cuerda, pero del lado del espectador y situada de modo de no impedir que cualquiera pueda tener una vista plena del Autómata. De una cajón de esta mesa se extrae un juego de piezas de ajedrez y Maelzel generalmente las dispone, aunque no siempre, con sus propias manos sobre el tablero, que consiste simplemente en el número usual de cuadrados pintados sobre la mesa. Cuando el antagonista ha tomado asiento, el expositor se aproxima al cajón de la caja y extrae de éste el almohadón, y luego de haber quitado la pipa de la mano del Autómata lo coloca como apoyo bajo su brazo izquierdo. Luego, sacando también del cajón el juego de piezas de ajedrez del Autómata, las dispone sobre el tablero ante la figura. Ahora procede a cerrar con llave las puertas, dejando el manojo de llaves en la puerta N° 1. También cierra el cajón y, finalmente, da cuerda a la máquina aplicando una llave a una abertura en el extremo izquierdo de la caja (a la izquierda de los espectadores). Ahora comienza la partida, el Autómata hace el primer movimiento. La duración del encuentro se limita habitualmente a media hora, pero si no ha terminado al expirar este período y el antagonista esgrime que aun puede derrotar al Autómata, Mr. Maelzel rara vez tiene objeción alguna para su continuación. Para no aburrir a los lectores, como objeto ostensible y sin duda real de la limitación debe naturalmente entenderse que, cuando el antagonista ejecuta un movimiento en su propia mesa, el correspondiente movimiento es realizado en la mesa del Autómata. Por Maelzel mismo, que entonces actúa como representante del antagonista. Por otra parte, cuando el turco mueve, el movimiento correspondiente es ejecutado en la tabla del antagonista también por Mr. Maelzel, que entonces actúa como representante del Autómata. De este modo, es necesario que el expositor pase a menudo de una mesa a la otra. También va frecuentemente atrás de la figura para sacar las piezas que éste ha tomado y que deposita, después de tomarlas, en la caja a la izquierda del tablero (a su propia izquierda). Cuando el Autómata vacila respecto de su movimiento, se observa que el expositor se ubica muy cerca de su costado derecho y apoya su mano, de tanto en tanto, distraídamente sobre la caja. También arrastra de modo peculiar sus pies, para inducir, en mentes más astutas que sagaces, la sospecha de que choca con la máquina. Estas peculiaridades son, sin duda, mero amaneramiento de Mr. Maelzel o, si es consciente de ello en absoluto, los pone en práctica con vistas a suscitar en los espectadores una falsa idea de un simple mecanismo en el Autómata.

El turco juega con la mano izquierda. Todos los movimientos del brazo son en ángulo recto. De esta manera, la mano (que está enguantada y doblada de modo natural) al ser llevada directamente sobre la pieza que debe mover,

desciende finalmente sobre ella y los dedos la reciben, en la mayoría de los casos, sin dificultad. Ocasionalmente, sin embargo, cuando la pieza no está precisamente en la situación apropiada, el Autómata fracasa en su intento de asirla. Cuando esto ocurre, no hace un segundo esfuerzo, sino que el brazo continúa su movimiento en la dirección originariamente planeada, precisamente como si la pieza estuviera entre los dedos. Habiendo así señalado el punto hacia el cual debía haber realizado el movimiento, el brazo vuelve a su almohadón y Maelzel ejecuta el movimiento que el Autómata había señalado. Con cada movimiento de la figura, se oye la maquinaria funcionando. Durante el proceso de la partida, la figura mueve los ojos de tanto en tanto, como si vigilara el tablero, sacude e la cabeza y pronuncia la palabra *échec* (jaque) cuando es necesario[**].

Ha habido muchos intentos de resolver el misterio del Autómata. La opinión más general en relación con ello, una opinión no infrecuentemente adoptada por quienes deberían haber sido más sabios, era, como hemos dicho antes, que no intervenía ninguna acción humana –en otras palabras– que la máquina era simplemente una máquina y nada más. Muchos, sin embargo, sostenían que el expositor mismo regulaba los movimientos de la figura por medios mecánicos, actuando por medio de los pies de la máquina. Otros, por su parte, hablaban llenos de confianza de un imán. De la primera de estas opiniones no diremos nada por ahora más de lo que ya hemos dicho. En relación con la segunda, sólo es necesario repetir lo que ya hemos afirmado, que la máquina circula sobre rueditas y que, a solicitud de un espectador, será desplazada de aquí para allá a cualquier lugar de la habitación, aun durante el curso de la partida. La suposición de un imán es también insostenible, porque si el agente fuera un imán, cualquier otro imán en el bolsillo de un espectador descompondría todo el mecanismo. El expositor, sin embargo, admitirá que aun la piedra imán más pesada permanezca sobre la propia caja durante toda la exhibición.

El primer intento de ofrecer una explicación escrita del secreto, al menos el primer intento del que nosotros tengamos noticia, fue hecho en un grueso panfleto impreso en París en 1785. La hipótesis del autor consistía en lo siguiente: que un enano manejaba la máquina. Se suponía que este enano se ocultaba al abrirse la caja introduciendo sus piernas en dos cilindros huecos, que se sostenía que estaban (aunque no es así) en la maquinaria del armario Nº 1, mientras que su cuerpo estaba totalmente fuera de la caja y cubierto por el

[**] Hacer pronunciar al turco la palabra *échec*, es una mejora introducida por Mr. Maelzel. Cuando estaba en posesión del barón Kempelen, la figura indicaba un jaque golpeando la caja con su mano derecha.

ropaje del turco. Cuando las puertas se cerraban, el enano podía meter su cuerpo dentro de la caja; el ruido producido por alguna parte de la maquinaria le permitía hacerlo sin ser oído y también cerrar la puerta por la que había entrado. Al exhibirse entonces el interior del Autómata y no descubrirse ninguna persona, los espectadores –dice el autor de este panfleto– quedan satisfechos creyendo que no hay nadie en ninguna parte de la máquina. La totalidad de esta hipótesis era obviamente demasiado absurda para requerir comentario o refutación y, en consecuencia, advertimos que atrajo muy escasa atención.

En 1789 M. I. H. Freyhere publicó en Dresde un libro en el que se hacía otro esfuerzo por desentrañar el misterio. El libro de Mr. Freyhere era bastante grande y estaba abundantemente ilustrado con grabados en color. Su suposición era que un "niño instruido, muy delgado y alto para su edad (lo suficiente para que pudiera esconderse en un cajón inmediatamente debajo del tablero de ajedrez") jugaba la partida de ajedrez y ejecutaba todos los movimientos del Autómata. Esta idea, aunque aún más tonta que la del autor parisino, fue mejor recibida y en cierta medida se creyó que era la verdadera solución del prodigio, hasta que el inventor puso fin a la discusión, permitiendo un examen minucioso de la parte superior de la caja.

Esos extraños intentos de explicación fueron seguidos por otros igualmente extraños. En los últimos años, sin embargo, un escritor anónimo, por un curso de razonamiento extremadamente no filosófico, ha logrado tropezar con una solución plausible, aunque no podemos considerarla de manera absoluta como la verdadera. Su Ensayo fue publicado primeramente en un semanario de Baltimore, ilustrado con dibujos y titulado "Un intento de analizar el Autómata Jugador de Ajedrez de Mr. Maelzel". Suponemos que este Ensayo fue el original del *panfleto* al que sir David Brewster alude en sus cartas sobre magia natural y que no vacila en declarar una exhaustiva y satisfactoria explicación. Los *resultados* del análisis son sin duda, en lo principal, justos; pero sólo podemos explicar el hecho de que Brewster considere una explicación exhaustiva y satisfactoria, suponiendo que lo haya sometido a una lectura rápida y poco atenta. En el compendio del Ensayo, del que se hace uso en las *Letters on Natural Magic*, es totalmente imposible llegar a una conclusión clara respecto de la adecuación o inadecuación del análisis, debido a la gran confusión y deficiencia de las cartas de referencia empleadas. La misma falla se encuentra en el "Attempt &c.". Tal como lo vimos originariamente. La solución consiste en una serie de pequeñas explicaciones (acompañadas por grabados en madera, todo lo cual ocupa muchas páginas) cuyo objeto es mostrar la posibilidad de desplazar las divisiones de la caja de modo de permitir a un ser humano, oculto en su interior mover partes de su cuerpo de una parte de la

caja a otra, durante la exhibición del mecanismo, eludiendo así el examen de los espectadores. No puede haber duda, como hemos observado antes, y como ahora intentaremos mostrar, de que el principio, o más bien el resultado, de esta solución, es el verdadero. Hay alguna persona oculta en la caja durante todo el tiempo en que se exhibe el interior. Objetamos, sin embargo, a toda la palabrera descripción de la *manera* en que las divisiones son desplazadas para acomodar los movimientos de la persona oculta. Objetamos que se trata en primer lugar de la suposición de una mera teoría a la cual luego se trata de adaptar ciertas circunstancias. No se llegó a ella, ni podría haberse llegado, por ningún razonamiento inductivo. De cualquier manera que se efectúe el cambio, es por supuesto ocultado a la observación a cada paso. Mostrar que ciertos movimientos podrían posiblemente efectuarse de cierta manera, está muy lejos de mostrar que son efectuados realmente así. Puede haber una infinidad de otros métodos por los cuales pueden obtenerse los mismos resultados. La probabilidad de que el elegido resulte ser el correcto es como de la unidad al infinito. Pero en realidad, este punto particular, el desplazamiento de las divisiones, no tiene ninguna importancia. Era totalmente innecesario dedicar siete u ocho páginas con el fin de probar lo que nadie en sus cabales negaría, es decir, que el maravillosos genio mecánico del barón Kempelen podía inventar los medios necesarios para cerrar una puerta o deslizar un panel a un costado, con un agente humano también a su servicio, en contacto directo con el panel o la puerta, y toda la acción llevada a cabo, como lo muestra el propio autor del Ensayo, y como intentaremos mostrar más plenamente en los que sigue, totalmente fuera del alcance de la observación del espectador.

Al intentar nosotros una explicación del Autómata, en primer lugar trataremos de mostrar cómo se realizan sus acciones, y luego describir, tan brevemente como sea posible, la naturaleza de las *observaciones* de las cuales hemos deducido nuestro resultado.

Para una adecuada comprensión del asunto, será necesario que repitamos aquí, en pocas palabras, la rutina adoptada por el expositor al develar el interior de la caja, una rutina de la cual *nunca* se desvía en ningún punto importante. En primer lugar, abre la puerta N° 1. Dejándola abierta, va hasta la parte trasera de la caja y abre una puerta situada precisamente al fondo de la puerta N° 1. Ante esta puerta trasera sostiene una vela encendida. Luego *cierra la puerta trasera*, le echa llave, y, volviendo al frente, abre el cajón de par en par. Hecho esto, abre las puertas N° 2 y N° 3 (las puertas plegadizas) y muestra el interior del compartimiento principal. Dejando abierto el compartimiento principal, el cajón y la puerta del frente del armario N° 1, vuelve nuevamente a la parte de atrás y abre de par en par la puerta trasera del compartimiento

principal. Al cerrar la caja, no observa ningún orden particular, excepto que las puertas plegables siempre son cerradas antes que el cajón.

Ahora bien, supongamos que cuando la máquina es primero desplazada a la presencia de los espectadores, ya hay un hombre dentro de ella. Si cuerpo está ubicado detrás de la densa maquinaria en el armario N° 1 (la parte trasera de cuya maquinaria está configurada como para deslizarse *en masse* del compartimiento principal al armario N° 1, como la ocasión pueda requerirlo) y sus piernas están estiradas en el compartimiento principal. Cuando Maelzel abre la puerta N° 1, no hay peligro de que el hombre en su interior sea descubierto, porque el ojo más agudo no puede penetrar más de unas dos pulgadas en la oscuridad del interior. Pero el caso es distinto cuando se abre la puerta del armario N° 1. Una luz brillante entonces inunda el armario, y el cuerpo del hombre sería descubierto si estuviera allí. Pero no está. El sonido producido al introducir la llave en la puerta trasera fue una señal, que al ser oída por la persona oculta, hizo que ésta trajera su cuerpo hacia adelante, en un ángulo lo más agudo posible, introduciéndolo totalmente, o casi totalmente, en el compartimiento principal. Ésta, sin embargo, es una posición dolorosa y no puede ser mantenida por mucho tiempo. En consecuencia, observamos que Maelzel *cierra la puerta trasera.* Hecho esto, no hay razón para que el cuerpo del hombre no pueda volver a su posición original, pues el armario está nuevamente tan oscuro que impide que se lo pueda inspeccionar. El cajón ahora es abierto y las piernas de la persona que está dentro se deslizan hacia abajo por detrás de él, en el espacio que ocupaba anteriormente***. En consecuencia, no queda ya ninguna parte del hombre en el compartimiento principal: su cuerpo está detrás de la maquinaria en el armario N° 1 y sus piernas en el espacio ocupado por el cajón. El expositor, por tanto, tiene libertad de exhibir el compartimiento principal. Hace esto abriendo tanto la puerta trasera como la delantera y no se descubre ninguna persona. Los espectadores quedan ahora satisfechos de que la totalidad de la caja está expuesta a su vista y al mismo tiempo están expuestas cada una de sus partes. Pero, naturalmente, no es éste el caso. No ven ni el espacio detrás del cajón ni el interior del armario N^a 1, cuya puerta delantera el expositor virtualmente cierra al cerrar la puerta trasera. Maelzel, habiendo hecho girar la máquina, levantado el ropaje del turco, abierto las

*** Sir David Brewster supone que hay siempre un gran espacio detrás de este cajón, aun cuando esté cerrado-en otras palabras, el cajón es una "falso cajón" y no se extiende hasta el fondo de la caja. Pero esta idea es absolutamente insostenible. Una treta tan común sería descubierta inmediatamente —especialmente dado que el cajón está siempre abierto en toda su extensión y así se ofrece una oportunidad de comparar su profundidad con la de la caja.

puertas de su espalda y su muslo y mostrado que su tronco está lleno de maquinaria, lleva todo de vuelta a su posición original y cierra las puertas. El hombre que está dentro tiene ahora libertad para moverse. Se incorpora en el cuerpo del turco lo suficiente como para llevar sus ojos al nivel del tablero de ajedrez. Es muy probable que se siente en el pequeño bloque cuadrado o protuberancia que se ve en una esquina del compartimiento principal cuando las puertas están abiertas. En esta posición, ve el tablero a través del pecho del turco, que es de gasa. Cruzando su brazo derecho sobre el pecho, pone en funcionamiento la pequeña maquinaria necesaria para guiar el brazo izquierdo y los dedos de la figura. Dicha maquinaria está situada justo por debajo del hombro izquierdo del turco y en consecuencia es fácilmente alcanzada por la mano derecha del hombre escondido, si suponemos que su brazo derecho está cruzado sobre el pecho. Los movimientos de la cabeza y los ojos y del brazo derecho de la figura, así como el sonido *échec*, son producidos por otro mecanismo interior y accionados a voluntad por el hombre oculto en el interior. La totalidad de este mecanismo –es decir, de todos los mecanismos esenciales a la máquina– está probablemente contenida dentro del pequeño armario (de alrededor de seis pulgadas de ancho), dividida a la derecha (la derecha del espectador) del compartimiento principal.

En este análisis de las operaciones del Autómata, hemos deliberadamente evitado toda alusión a la manera en que estas particiones son desplazadas, y ahora se comprenderá fácilmente que este punto es un asunto sin importancia, puesto que, con un mecanismo accesible a la habilidad de cualquier carpintero común, podría ser efectuada en una infinidad de maneras diferentes, y puesto que hemos mostrado que, como quiera que se la ejecute, es ejecutada fuera de la vista de los espectadores. Nuestro resultado se funda sobre las siguientes *observaciones* realizadas durante frecuentes visitas a la exhibición de Maelzel[****].

1. Los movimientos del turco no son ejecutados a intervalos regulares de tiempo, sino que se acomodan a los movimientos del contrincante, aunque este punto (de la regularidad) tan importante en toda clase de inventos mecánicos, podría haber sido fácilmente logrado limitando el tiempo asignado para los movimientos del contrincante. Por ejemplo, si dicho límite fuera de tres minutos, los movimientos del Autómata podrían realizarse en cualesquiera

[****] Algunas de estas *observaciones* tienen meramente la intención que la máquina debe ser regulada —atención! y puede parecer supererogatorio proponer más argumentos en apoyo de lo que ya ha sido plenamente decidido. Pero nuestro objeto es convencer, especialmente a algunos de nuestros amigos, sobre quienes una secuencia de razonamiento sugerente tendrá más influencia que la demostración más positiva y prolija.

intervalos dados más largos de tres minutos. El hecho de la irregularidad, pues, cuando la regularidad podría haber sido alcanzada tan fácilmente, sirve para probar que dicha regularidad carece de importancia para la acción del Autómata –en otras palabras, que el Autómata no es una *simple máquina.*

2. Cuando el Autómata está a punto de mover una pieza, se observa un claro movimiento justo debajo del hombro izquierdo, que agita en pequeño grado el ropaje que cubre el frente del hombro izquierdo. Este movimiento precede, por alrededor de dos segundos, el del brazo mismo, y el brazo nunca, en ningún caso, se mueve sin este movimiento preparatorio del hombro. Ahora bien, hagamos que el antagonista mueva una pieza y que el movimiento correspondiente sea ejecutado por Maelzel, como habitualmente, sobre el tablero del Autómata. Luego hagamos que el antagonista vigile atentamente al Autómata hasta detectar el movimiento preparatorio del hombro. Inmediatamente después de detectar este movimiento y antes de que el brazo mismo comience a moverse, hagamos que retenga su pieza, como si percibiera un error en su maniobra. Entonces se verá que el movimiento del brazo, que en todos los demás casos sigue inmediatamente al movimiento del hombro, es retenido –no es ejecutado– aunque Maelzel no ha efectuado aún, en el tablero del Autómata, ningún movimiento correspondiente a la retención del contrincante. En este caso, es evidente que el Autómata estaba a punto de mover, y que no lo hiciera fue un efecto obviamente producido por la retención del antagonista y sin intervención alguna de Maelzel.

Este hecho prueba plenamente que 1- la intervención de Maelzel al ejecutar los movimientos del antagonista sobre el tablero del Autómata no es esencial a los movimientos del Autómata, 2- que sus movimientos son regulados por una mente, por alguna persona que ve el tablero del antagonista, 3- que sus movimientos no son regidos por la mente de Maelzel, que daba la espalda al contrincante cuando éste retiró su movimiento.

3. El Autómata no gana inevitablemente la partida. Si la máquina fuera una pura máquina no sería ése el caso, siempre ganaría. Habiéndose descubierto el *principio* por el cual puede una máquina jugar una partida de ajedrez, una extensión del mismo principio le permitiría ganar una partida, una ulterior extensión le permitiría ganar *todas* las partidas, es decir, derrotar a un antagonista en cualquier partida posible. Una pequeña consideración convencerá a cualquiera de que la dificultad de hacer que una máquina gane toda las partidas no es en ninguna medida mayor, respecto del principio de las operaciones necesarias, que hacer que gane una sola. Entonces, si consideramos al Jugador de Ajedrez como una máquina, debemos suponer (lo que es altamente improbable,) que su inventor prefirió dejarla incompleta a perfeccionarla, una supo-

sición que se hace aún más absurda cuando reflexionamos que el dejarla incompleta proporcionaría un argumento contra la posibilidad de que sea una pura máquina, el propio argumento que aduciremos ahora.

4. Cuando la situación del juego es difícil o compleja, nunca vemos que el turco sacuda la cabeza o mueva los ojos. Es sólo cuando su próximo movimiento es obvio, o cuando las circunstancias de la partida son tales que para un hombre en el lugar del Autómata no sería necesario reflexionar. Ahora bien, esos movimientos peculiares de la cabeza y los ojos son movimientos habituales en las personas sumidas en la meditación, y el ingenioso barón Kempelen habría adaptado esos movimientos (si la máquina fuese una pura máquina) a ocasiones propias para su exhibición, es decir, ocasiones de complejidad. Pero se observa que la inversa es el caso y ella se aplica precisamente a nuestra suposición de que hay un hombre en el interior. Cuando sumido en meditación acerca del juego, no tiene tiempo de pensar en poner en movimiento el mecanismo del Autómata por el cual se mueven su cabeza y sus ojos. Sin embargo, cuando el juego es obvio, tiene tiempo de mirar alrededor y, en consecuencia, vemos que la cabeza se sacude y los ojos se mueven.

5. Cuando la máquina se hace rotar para permitir que los espectadores examinen la espalda del turco, y cuando su ropaje es levantado y las puertas en su espalda y muslo son abiertas, el interior del tronco se ve atiborrado de piezas mecánicas. Al examinar esta maquinaria mientras el Autómata estaba en movimiento, es decir, cuando toda la máquina se movía sobre sus rueditas, nos parecía que ciertas partes del mecanismo cambiaban su forma y posición en una medida demasiado grande para ser explicadas por las simples leyes de perspectiva; y exámenes posteriores nos convencieron de que ciertas alteraciones indebidas eran atribuibles a unos espejos en el interior del tronco. La introducción de espejos dentro de la maquinaria no podía estar pensada para influir, en grado alguno, sobre la maquinaria misma. Su operación, cualquiera que ésta resultara ser, debía necesariamente relacionarse con el ojo del espectador. Concluimos inmediatamente que esos espejos tenían la función de multiplicar la visión de unas pocas piezas mecánicas dentro del tronco, a fin de que diera la impresión de estar abarrotado de ellas. Ahora bien, la inferencia directa de esto es que la máquina no es una pura máquina. Porque si lo fuera, su inventor, lejos de desear que su mecanismo pareciera complejo y usar engaños con el objeto de darle esta apariencia, habría deseado especialmente convencer a los que contemplaban su exhibición de la *simplicidad* de los medios por los que se lograban resultados tan asombrosos.

6. La apariencia externa y, especialmente, la actitud del turco, son, cuando los consideramos como imitaciones de la *vida*, imitaciones muy mediocres.

El semblante no muestra ingenio y es superado, en su parecido con el rostro humano, por la más común de las máscaras de cera. Los ojos se mueven sin naturalidad en la cabeza, sin ningún movimiento correspondiente de los párpados y cejas. El brazo, particularmente, ejecuta sus operaciones de una manera rígida, torpe, espasmódica y angular. Ahora bien, todo esto es el resultado, o bien de la incapacidad de Maelzel para hacerlo mejor, o de descuido intencional –ya que un descuido intencional está fuera de cuestión, cuando consideramos que la totalidad del tiempo de su ingenioso propietario está ocupada en el perfeccionamiento de sus máquinas. Con toda seguridad , no debemos atribuir la falta de semejanza con la vida a inhabilidad, pues todo el resto de los Autómatas de Maelzel dan evidencia de su gran habilidad para copiar los movimientos y peculiaridades de la vida con la más asombrosa exactitud. Los equilibristas, por ejemplo, son inimitables. Cuando el payaso ríe, sus labios, sus ojos, sus cejas y sus párpados –en verdad todas características de su semblante– están impregnados con expresiones adecuadas. Tanto en él como en sus compañero, cada gesto es tan enteramente natural y libre de toda apariencia de artificialidad, que si no fuera por lo diminuto de su tamaño y por el hecho de haber pasado de las manos de un espectador a otro antes de su representación en la cuerda, sería difícil convencer a ninguna multitud de personas de que estos autómatas de madera no son criaturas vivientes. No podemos, por tanto, dudar de la habilidad de Mr. Maelzel y debemos necesariamente suponer que intencionalmente hizo que su Jugador de Ajedrez continuara siendo la misma figura artificial que el barón Kempelen (sin duda también intencionalmente) la había conformado originariamente. Cuál era la finalidad no es difícil de concebir. Si el Autómata tuviera movimientos de naturaleza viva, el espectador atribuiría más seguramente sus operaciones a su verdadera causa (es decir, a un agente humano interior), que lo que lo que lo hace ahora, cuando las torpes y rígidas maniobras transmiten la idea de un mecanismo puro sin auxilio humano.

7. Cuando, corto tiempo antes del comienzo de la partida, el expositor da cuerda al Autómata como de costumbre, un oído habituado aún ligeramente a los sonidos producidos por la operación de dar cuerda a un sistema mecánico, no dejará de descubrir, instantáneamente, que el eje que hace girar la llave en la caja del Jugador de Ajedrez, no puede ser conectado con un peso, un resorte o cualquier sistema mecánico de que se trate. La inferencia en este punto es la misma que en nuestra última observación. La operación de dar cuerda no es esencial a la operación del Autómata. Y es realizada con el fin de producir en los espectadores la falsa idea de un mecanismo.

8. Cuando se le formula explícitamente la pregunta a Maelzel, "¿Es el Autómata una simple máquina o no?" su respuesta es invariablemente la misma: "No diré nada al respecto". Ahora bien, la notoriedad del Autómata y la gran curiosidad que ha provocado en todas partes, se deben más especialmente a la opinión predominante de que es una simple máquina, que a ninguna otra circunstancia. Por supuesto, entonces, el interés del propietario es presentarla como una simple máquina. ¿Y qué método más obvio y efectivo podría existir para inducir en los espectadores esta idea, que una declaración positiva y explícita al respecto? Por otra parte, ¿qué método más obvio y efectivo podría haber para inducir en los espectadores la incredulidad de que el Autómata fuese una simple máquina, que rehusarse a declararlo? Pues la gente, naturalmente, razonará de la manera siguiente: El interés de Maelzel es presentar este objeto como una simple máquina pero se niega a hacerlo directamente en palabras, aunque no tiene escrúpulos al respecto y está evidentemente ansioso de hacerlo, indirectamente, por sus acciones, si fuera realmente lo que quiere representar con sus acciones, se valdría gustosamente del testimonio más directo de las palabras; la inferencia es que su conciencia de que no es una simple máquina es la razón de su silencio; sus acciones no pueden comprometerlo en una falsedad, sus palabras pueden.

9. Cuando, al exhibir el interior de la caja, Maelzel ha abierto la puerta N° 1 y también la puerta que está inmediatamente detrás de ella, sostiene una vela encendida frente a la puerta trasera (como se dijo arriba) y mueve la máquina de aquí para allá con el propósito de convencer al público de que el armario N° 1 esá enteramente lleno de piezas mecánicas. Cuando la máquina es desplazada de este modo, será evidente para cualquier observador cuidadoso que, mientras que la parte de la maquinaria cerca de la puerta N° 1 está perfectamente firme y estable, la parte interior más alejada fluctúa, muy ligeramente, con los movimientos de la máquina. Esta circunstancia primero nos despertó la sospecha de que la parte más remota de la máquina estaba dispuesta de modo de deslizarse fácilmente, *en masse*, de su posición, cuando la ocasión lo requiriese. Ya hemos declarado que esta ocasión tuvo lugar cuando el cuerpo del hombre escondido adentro adoptó la posición erecta al cerrarse la puerta trasera.

10. Sir David Brewster afirma que la figura del turco es de tamaño natural; pero de hecho está muy por encima del tamaño ordinario. Nada es más fácil que equivocarnos en nuestras nociones de magnitud. El cuerpo del Autómata está generalmente aislado y, no habiendo forma de compararlo inmediatamente con ninguna forma humana, nos conformamos con considerarlo de dimensiones ordinarias. Este error, sin embargo, puede ser corregido observando al Jugador de Ajedrez cuando, como sucede a veces, el expositor lo acerca. Mr.

Maelzel, por cierto, no es muy alto, pero cuando se acerca a la máquina, su cabeza queda por lo menos dieciocho pulgadas más abajo que la cabeza del turco, aunque, según se recordará, este último está sentado.

11. La caja detrás de la cual está ubicado el Autómata tiene precisamente tres pies y seis pulgadas de largo, dos pies y cuatro pulgadas de profundidad y dos pies y seis pulgadas de alto. Estas dimensiones son más que suficientes para acomodar a un hombre muy por encima del tamaño común, y el compartimiento principal por sí solo puede dar cabida a cualquier hombre de dimensiones normales, en la posición que hemos mencionado como la adoptada por la persona oculta en él. Como éstos son hechos, que quienquiera que dude de ellos puede probar por medio de cálculos reales, consideramos innecesario detenernos en esto. Sólo sugeriremos que, aunque la tapa de la caja es aparentemente una tabla de alrededor de tres pulgadas de grosor, el espectador puede quedar convencido agachándose y mirando hacia arriba cuando el compartimiento principal está abierto, de que es en realidad muy delgada. La altura del cajón también será mal calculada por quienes lo examinan a la ligera. Hay un espacio de alrededor de tres pulgadas entre la parte alta del cajón vista desde afuera y el fondo del armario, un espacio que debe ser incluido en la altura del cajón. Estos artilugios para hacer que el espacio dentro del cajón aparezca menor de lo que realmente es, remiten a un propósito por parte del inventor: el de impresionar nuevamente a los espectadores con una idea falsa, es decir, que ningún ser humano puede ser ubicado dentro de la caja.

12. El interior del compartimiento principal está totalmente forrado con *tela*. Suponemos que esta tela tiene una doble finalidad. Una parte de *ella* puede formar, cuando firmemente estirada, las únicas divisiones que hay necesidad de separar durante los cambios en la posición del hombre, es decir,: la división entre la parte trasera del armario Nº 1, y la división del compartimiento principal, y la división entre el compartimiento principal y el espacio detrás del cajón cuando éste está abierto. Si nos imaginamos que éste es el caso, la dificultad de desplazar las divisiones desaparece enseguida, si en verdad podía suponerse que tal dificultad existía en cualquier circunstancia. El segundo objeto de esta tela es amortiguar y hacer confusos todos los sonidos ocasionados por los movimientos de la persona en el interior.

13. Al antagonista (como hemos observado antes) no se le permite jugar en el tablero del Autómata, sino que está sentado a cierta distancia de la máquina. La razón que, más probablemente, se atribuiría a esta circunstancia, si la pregunta fuera formulada, es que, si el antagonista estuviese ubicado en otro lugar, su persona se interpondría entre la máquina y los espectadores, e impediría a éstos una visión clara. Pero esta dificultad podría ser fácilmente obviada, o

bien elevando los asientos de los espectadores, o volviendo hacia ellos el extremo de la caja durante la partida. Pero la verdadera causa de la restricción es, quizá, muy diferente. Si el antagonista estuviese sentado en contacto con la caja, el secreto podría ser descubierto, detectando, con ayuda de un oído ágil, la respiración del hombre oculto.

14. Aunque Mr. Maelzel, al develar el interior de la máquina, a veces se desvía de la *rutina* que hemos señalado, sin embargo, *nunca* en *ningún* caso se desvía *tanto* de ella como para interferir con nuestra solución. Por ejemplo, se sabe que ha abierto, antes que nada, el cajón, pero nunca abre el compartimiento principal sin primero cerrar la puerta trasera del armario N° 1, nunca abre el compartimiento principal sin primero tirar hacia afuera el cajón, nunca cierra el cajón sin primero cerrar el compartimiento principal, nunca abre la puerta trasera del armario N° 1 mientras el compartimiento principal está abierto y la partida de ajedrez nunca comienza hasta que toda la máquina esté cerrada. Ahora bien, si se observara que *nunca, en ningún caso particular*, Mr. Maelzel se aparta de la rutina que hemos señalado como necesaria para nuestra solución, sería uno de los argumentos más fuertes posibles para corroborarlo; pero el argumento es infinitamente fortalecido si consideramos debidamente la circunstancia de que, de hecho, se desvía ocasionalmente de la rutina, pero nunca se desvía *tanto* como para estropear la solución.

15. Durante la exhibición hay seis velas sobre el tablero del Autómata. Surge naturalmente la pregunta: "¿Por qué se emplean tantas, cuando una sola vela, dos como máximo, habrían sido ampliamente suficientes para proporcionar al espectador una vista clara del tablero, en una habitación, por otra parte, tan bien iluminada como siempre lo está la sala de exhibición; cuando, además, si suponemos que la máquina es una *simple máquina*, no puede haber necesidad de tanta luz, o por cierto para ninguna luz en absoluto, para permitirle a *ella* ejecutar sus operaciones; y especialmente cuando una única vela está colocada sobre la mesa del contrincante?" La primera y más obvia inferencia es que una luz tan fuerte es necesaria para permitir al hombre interior ver a través del material transparente (probablemente una fina gasa) de que está compuesto el pecho del turco. Pero cuando consideramos la disposición de las velas, otra razón se presenta inmediatamente. Hay, (como hemos dicho antes), seis luces en total. Hay tres de ellas a cada lado de la figura. Las más alejadas de los espectadores son las más largas, las que están en el medio son alrededor de dos pulgadas más cortas, y las velas de un costado difieren en altura de aquellas respectivamente opuestas en el otro costado, en una proporción diferente de dos pulgadas, es decir, que la vela más larga de un costado es alrededor de tres pulgadas más corta que la más larga al otro lado, y así sucesivamente.

Así se verá que no hay dos velas que sean de la misma altura y así también la dificultad de determinar el *material* del pecho de la figura (contra el cual la luz está especialmente dirigida) es muy aumentada por el efecto deslumbrador de los complicados entrecruzamientos de rayos producidos colocando los centros de radiación todos a diferentes niveles.

16. Mientras el Jugador de Ajedrez estuvo en poder del barón Kempelen, se observó más de una vez: primero, que un italiano en el séquito del barón nunca estaba visible durante el juego de una partida de ajedrez por el turco y, en segundo lugar, que habiéndose enfermado seriamente el italiano, la exhibición fue suspendida hasta su recuperación. Este italiano confesaba una *total* ignorancia del juego de ajedrez, aunque todos los demás miembros del séquito jugaban bien. Se han hecho observaciones similares desde que el Autómata fue comprado por Maelzel. Hay un hombre, Schlumberger, que lo acompaña dondequiera que vaya, pero que no tiene ninguna otra ocupación ostensible que la de asistir al Autómata a empacar y desempacar. Este hombre es aproximadamente de tamaño mediano y tiene los hombros notablemente caídos. No sabemos si declara jugar al ajedrez o no. Es muy cierto, sin embargo, que nunca es visto durante la exhibición del Jugador de Ajedrez, aunque frecuentemente visible un momento antes y un momento después de la exhibición. Además, hace algunos años Maelzel visitó Richmond con sus autómatas y los exhibió, creemos, en la casa ahora ocupada por M. Bossieux como Academia de Baile. Schlumberger se enfermó repentinamente y durante su enfermedad no hubo exhibición del Jugador de Ajedrez. Estos hechos son bien sabidos por muchos de nuestros ciudadanos. La razón aducida para la suspensión del número del Jugador de Ajedrez, *no* fue la enfermedad de *Schlumberger*. La inferencia de todo eso se la dejamos, sin otros comentarios, al lector

17. El turco juega con su brazo *izquierdo*. Una circunstancia tan notable no puede ser sino accidental. Brewster no presta atención a esto, mas allá de una mera referencia, creemos, de que ello es así. Los primeros escritores de tratados sobre el Autómata no parecen haber observado el asunto en absoluto y no hacen referencia a él. El autor del panfleto al que alude Brewster lo menciona, pero reconoce su incapacidad para explicarlo. Sin embargo, es obvio por tan destacables discrepancias o incongruencias como ésta, que han de llevarse a cabo las deducciones (si es que se efectúan en absoluto) que nos conducirán a la verdad.

La circunstancia de que el Autómata juegue con la mano izquierda no puede tener conexión con las operaciones de la máquina, considerada meramente como tal. Cualquier dispositivo mecánico que hiciera que la figura se moviese, de cualquier forma que fuera, la mano derecha podría causar el mismo

movimiento que la izquierda. Pero estos principios no pueden extenderse a la organización humana, dado que hay una marcada y radical diferencia en la constitución y, en todo caso, en las capacidades de los brazos derecho e izquierdo. Reflexionando sobre este último hecho, relacionamos naturalmente esta incongruencia que se advierte en el Jugador de Ajedrez a esta peculiaridad en la constitución humana. Si ello es así, debemos imaginarnos alguna *reversión*, porque el Jugador de Ajedrez juega precisamente como un hombre *no lo haría*. Estas ideas, cuando se las considera, bastan por sí mismas para sugerir la noción de un hombre en el interior. Unos pocos pasos más, imperceptibles en sí mismos, nos conducen, finalmente, al resultado. El Autómata juega con su mano izquierda porque en ninguna otra circunstancia, el hombre que está adentro podría jugar con el derecho, un *desideratum*, por supuesto. Imaginemos, por ejemplo, que el Autómata juega con su brazo derecho. Para alcanzar la maquinaria que mueve el brazo, y que hemos explicado que yace justamente debajo del hombro, sería necesario para el hombre escondido adentro usar su brazo derecho en una posición extremadamente dolorosa y torpe (es decir, trayéndolo junto a su cuerpo y comprimiéndolo firmemente entre su cuerpo y el costado del Autómata) o bien usar su brazo izquierdo que está cruzado sobre su pecho. En ninguno de estos casos podría actuar con la soltura o la precisión requeridas. Por el contrario, si el Autómata juega, tal como lo hace, con su brazo izquierdo, todas las dificultades desaparecen. El hombre que está adentro cruza el brazo derecho sobre su pecho y sus dedos derechos actúan, sin constricción alguna, sobre la maquinaria en el hombro de la figura.

No creemos que pueda hacerse objeción racional alguna a esta solución del Autómata Jugador de Ajedrez.

Mañana en el Wissahiccon*

["Morning on the Wissahiccon" (A), de *The Opal* (para 1844), primavera o verano 1843].

El escenario natural de Norteamérica ha sido a menudo contrastado, en sus características generales, así como en detalle, con el paisaje del Viejo Mundo –más especialmente de Europa– y el entusiasmo no ha sido tan profundo como grande el disenso, de los partidarios de cada región. No es probable que la discusión termine pronto, porque, aunque mucho ha sido dicho por ambas partes, es muchísimo más lo que aún queda por decir.

Los más conspicuos de los turistas británicos que han intentado una comparación, parecen considerar nuestras costas septentrionales y orientales, hablando comparativamente, como la totalidad de Norteamérica, al menos como la totalidad de los Estados Unidos, como dignas de consideración. Dicen poco, porque han visto menos, del magnífico escenario interior de algunos de nuestros distritos occidentales y meridionales –del amplio valle de Louisiana, por ejemplo–, una realización del los más fantásticos sueños del paraíso. En su mayor parte, estos viajeros se contentan con una rápida inspección de las *celebridades* naturales del país –el Hudson, el Niágara, los Catskills, Harper's Ferry, los lagos de Nueva York, el Ohio, las praderas y el Mississippi. Todos éstos, por cierto, son objetos bien dignos de contemplación, aun para aquel que acaba de trepar las costa del almenado Rihn, o errado.

By the blue rushing of the arrowy Rhone

Pero los lugares mencionados no son *todos* aquellos de los que podemos jactarnos. Seré tan osado como para afirmar que hay innumerables rincones silenciosos, oscuros y apenas explorados, dentro de los límites de los Estados

* [En *The Opal*, este artículo aparece después de un grabado de un alce parado en un peñasco. El grabado se titula *Morning*.]

Unidos, que serán preferidos a cada uno y a todos los paisajes registrados y más acreditados a los que me he referido, por el verdadero artista o amante cultivado de las más grandes y hermosas entre las obras de Dios.

De hecho, los Edenes reales del país yacen muy lejos de la senda de nuestros más empeñosos turistas, ¡cuán lejos está, entonces, del alcance del extranjero que, habiendo establecido con su editor local arreglos para una cierta cantidad de comentarios sobre Norteamérica, para ser entregados en un período estipulado, de poder esperar cumplir con su acuerdo, excepto avanzando, con su libro de notas en la mano, sólo a través de las más trilladas vías del país!

Acabo de mencionar arriba el valle de Louisiana. De todas las extensas áreas con encanto natural, ésta es quizá la más encantadora. No ha sido abordada en la literatura. La más brillante imaginación podría derivar sugerencias de su exuberante belleza. Y la *belleza* es, por cierto, su exclusiva característica. Tiene poco, o quizá nada, de sublime. Suaves ondulaciones del terreno, entrelazadas con fantásticos arroyos cristalinos, cuyas orillas son floridas laderas, y a sus espaldas una vegetación boscosa, gigantesca, brillante, multicolor, chispeante de alegres pájaros y cargada de perfume, estas características hacen del valle de Luisiana el escenario natural más voluptuoso de la Tierra.

Pero a las partes más dulces de esta deliciosa región sólo se llega por sendas laterales. En verdad, en Norteamérica, por lo general, el viajero que quiera contemplar los paisajes más hermosos, no debe buscarlos por ferrocarril ni barco ni diligencia, ni en coche particular, ni aun a caballo, sino a pie. Debe *caminar*, saltar gargantas; debe arriesgar su vida entre precipicios, o dejar de ver las más verdaderas, ricas e inenarrables glorias del país.

En cambio, en la mayor parte de Europa no existe esa necesidad. En Inglaterra no existe en absoluto. El turista más "elegante" puede visitar allí todos los rincones dignos de ser visitados, sin riesgo para sus medias de seda, tan bien conocidos son todos los puntos de interés y tan bien establecidos los medios para llegar a ellos. Nunca se ha dado a esta consideración su peso debido, al comparar el escenario natural del Viejo Mundo y el Nuevo. Todo el encanto del primero es cotejado sólo con los más reconocidos, y de ninguna manera más eminentes puntos en la belleza general del segundo.

El paisaje fluvial tiene en sí mismo, incuestionablemente, los principales elementos de la belleza y, desde tiempo inmemorial, ha sido el tema favorito de los poetas. Pero mucho de este renombre es atribuible a la preponderancia de los viajes por distritos fluviales que por los montañosos. Del mismo modo, los grandes ríos, por servir habitualmente como rutas de transporte, han acaparado, en todos los países, una cuota indebida de admiración. Son más observados y, en consecuencia, constituyen un tema de discurso más frecuente que otros cursos de agua menos importantes pero a menudo más interesantes.

Un ejemplo singular de mis comentarios sobre este tema se encuentra en el Wissahiccon, un arroyo (pues no puede llamárselo más que eso) que desemboca en el Schuylkill, alrededor de seis millas al oeste de Filadelfia. Este arroyo es de una hermosura tan notable que, si fluyera en Inglaterra, sería el tema de todo poeta y el punto común de toda lengua, si, por cierto, sus orillas no hubieran sido loteadas en parcelas, a precios exorbitantes, como lugares para la construcción de chalés de los más opulentos. Pero en cambio, sólo hace muy pocos años que nadie haya apenas oído hablar del Wissahiccon, mientras que las más anchas y más navegables aguas en las cuales desemboca, han sido por mucho tiempo celebradas como uno de los más hermosos ejemplos de paisaje fluvial de Norteamérica. El Schuykill, cuyos encantos han sido muy exagerados, y cuyas márgenes, al menos en las proximidades de Filadelfia, son pantanosas como las del Delaware, no es en absoluto comparable, como objeto pintoresco de interés, con el más humilde y menos notorio arroyuelo del que hablamos.

No fue hasta que Fanny Kemble, en su gracioso libro sobre los Estados Unidos, señaló a los pobladores de Filadelfia el raro encanto de un arroyo que fluía ante sus propias puertas, que este encanto fue algo más que presentido por unos cuantos aventureros caminantes de la vecindad. Pero una vez que el *Journal* hubo abierto los ojos de todos, el Wissahiccon, en cierta medida, adquirió en seguida notoriedad. Digo "en cierta medida" porque, de hecho, la auténtica belleza del arroyo reside mucho más arriba de la *ruta* de los cazadores de lo pintoresco en Filadelfia, que rara vez van más allá de una milla o dos de la boca del arroyuelo, por la muy excelente razón de que aquí termina el camino de los carruajes. Yo le aconsejaría al aventurero que quisiese contemplar sus puntos más hermosos, que tomara la Ridge Road, que corre de la ciudad hacia el oeste y, habiendo alcanzado la segunda senda más allá del sexto mojón, la siguiera hasta el final. Así dará con el Wissahiccon en uno de sus mejores puntos y, en un esquife, o trepando por sus orillas, puede ir hacia arriba o hacia abajo del arroyo, según su fantasía lo prefiera y en cualquiera de las dos direcciones encontrará su recompensa.

Ya he dicho, o debería haber dicho, que el arroyo es angosto. Sus márgenes son generalmente, diríamos casi universalmente, escarpadas y consisten en altas colinas, revestidas de nobles arbustos cerca del agua, y coronadas en el punto más alto con algunos de los más espléndidos árboles forestales de Norteamérica, entre los cuales se destaca el *liriodendron tulipiferum*. Las costas inmediatas, sin embargo, son de granito, agudamente definidas o cubiertas de musgo, contra las cuales el agua cristalina se recuesta en su suave flujo, como las azules olas del Mediterráneo sobre los escalones de sus palacios de mármol.

En ocasiones, frente a los acantilados, se extiende una bien definida pequeña meseta de tierra cubierta de rica vegetación, ofreciendo la posición más pintoresca para una casita con jardín que pudiera concebir la más rica imaginación. Los meandros del arroyo son numerosos y abruptos, como suele suceder cuando las márgenes son escarpadas y así, la impresión transmitida a la vista del viajero, a medida que avanza, es la de una interminable sucesión de pequeños lagos infinitamente variados o, para hablar con más propiedad, de pequeños lagos de montaña [*tarns*]. El Wissahiccon, sin embargo, debería ser visitado, no como la "rubia Melrose"**, a la luz de la luna o aun en tiempo nublado, sino en el más brillante reverbero de un sol de mediodía; porque la estrechez de la garganta a través de la cual fluye, la altura de las colinas a ambos lados y la densidad del follaje, conspiran para producir un efecto melancólico, cuando no monótono, que a menos que sea contrarrestado por una brillante luz general, disminuye la pura belleza de la escena.

No hace mucho tiempo visité el arroyo por la ruta descrita y pasé la mayor parte de un día bochornoso flotando en un esquife sobre su seno. El calor gradualmente me venció y resignándome a la influencia del paisaje y la temperatura, y del suave movimiento de la corriente, me hundí en un sueño casi profundo, durante el cual mi imaginación se deleitó con visiones del Wissahiccon de antiguos tiempos, de los "buenos viejos tiempos" cuando el Demonio de la Máquina no existía, cuando nadie soñaba con picnics, cuando los "privilegios fluviales" no se compraban ni vendían, y cuando el piel roja marchaba solo, con el alce, sobre las crestas que ahora se erguían en lo alto. Y mientras que gradualmente estos engaños tomaban posesión de mi mente, el lento arroyo me había llevado, pulgada a pulgada, alrededor de un promontorio y a plena vista de otro, que limitaba la perspectiva a una distancia de cuarenta o cincuenta yardas. Era un escarpado acantilado rocoso que lindaba a lo lejos con el arroyo y presentaba mucho más el carácter del Salvator que ninguna otra parte de la costa por la que había pasado hasta ahora. Lo que vi sobre este acantilado, aunque sin duda un objeto de naturaleza muy extraordinaria, en razón del lugar y la estación, al principio no me alarmó ni me asombró; tan completa y adecuadamente armonizaba con las fantasías de la somnolencia que me envolvía. Vi, o soñé que veía, parado en el borde extremo del precipicio, con el cuello estirado, las orejas erectas y toda la actitud indicativa de una profunda y melancólica curiosidad, uno de los más viejos y audaces de esos mismos alces que en mi visión aparecían junto al piel roja.

** Se refiere a una ciudad residencial situada al norte de Boston, que tomó su nombre de una pequeña villa escocesa sobre el río Tweed.

Digo que, por unos momentos, esa aparición ni me alarmó ni me asombró. Durante ese lapso, toda mi alma estaba unida sólo en una intensa simpatía. Me imaginé al alce afligido, no menos que asombrado, ante las alteraciones negativas producidas en el arroyo y su vecindad, aun en los últimos años, por la severa mano del utilitarista. Pero un ligero movimiento de la cabeza del animal inmediatamente disipó la somnolencia que me dominaba y despertó en mí un pleno sentido de la novedad de la aventura. Me puse de rodillas sobre el esquife y mientras vacilaba entre detener mi marcha o dejarme flotar hasta la cercanía del objeto de mi asombro, oí las palabras *¡hist! ¡hist!* Pronunciadas rápida pero cautelosamente desde los arbustos de lo alto. Un instante después, un negro surgió de la espesura, separando cuidadosamente los arbustos y pisando sigilosamente. En una mano llevaba un montón de sal y sosteniéndola en dirección del alce, se aproximó suave pero firmemente. El noble animal, aunque algo palpitante, no intentó huir. El negro avanzó, le ofreció la sal y murmuró unas palabras de aliento o conciliación. Entonces el alce se inclinó y piafó y luego se acostó calladamente y fue atado con un cabestro.

Así terminó mi novela del alce. Era una *mascota* de avanzada edad y hábitos muy domésticos y pertenecía a una familia inglesa que ocupaba una villa en la vecindad.

El pago a los autores norteamericanos*

["*Pay of American Authors* (Part I)" (A), de *The Evening Mirror* (Nueva York), 24 de enero de 1845].

(PARTE I)

"Confesamos que nunca hemos podido ver claramente cómo la necesidad de la Ley Universal actúa contra nuestros *propios* escritores".

Cómo robamos a autores extranjeros y cómo argumentamos en nuestras salas legislativas que es una cuestión económica para nosotros robar algo de los bolsillos extranjeros, son puntos demasiado bien comprendidos como para requerir discusión; pero todavía hay individuos que preguntan, con bastante inocencia, de qué manera la Ley Internacional afecta el interés pecuniario de los norteamericanos nativos. El hombre que formula la pregunta debería primero escribir un libro o un artículo para una revista y luego ofrecerlo en venta a un editor.

La respuesta del editor a la oferta será al mismo tiempo la respuesta práctica al interrogante general.

Dirá: "Mi querido señor, usted es un hombre de genio, y estoy dispuesto a admitir, si lo considera apropiado, hasta que usted es un hombre de genio más grande que –que– cualquiera que se le ocurra nombrar. Pero, si pago un dólar por su libro, estoy reconociendo implícitamente que usted no *sólo* es un hombre de genio más grande que –digamos Dickens– sino que usted, que nunca ha publicado una línea, es más popular que él. Porque ¡observe! puedo obtener las obras de Dickens *sin* el dólar. Es poco menos que piratería, lo sé;

* [Este artículo puede ser atribuido a Poe con cierta confianza. Los cuatro artículos en la serie "Pay of Authors in America" (enero 24-31 de 1845) están claramente relacionados y presumiblemente han sido escritos por el mismo autor. El último artículo puede demostrarse que es de Poe, por la repetición de material en su "Marginalia"]

pero la costumbre lo sanciona y, por tanto, no me siento obligado a ruborizarme *muy* particularmente cuando la cometo. De todos modos, prefiero ruborizarme un poco y ahorrarme el dólar. Por tanto, debo rechazar tener nada que ver con su libro *por el momento*; pero permítame recomendarle al Sr. A, o a la casa H, ellos posiblemente puedan serle útiles".

El mal más importante, sin embargo –un mal no menos importante porque hasta el momento no ha sido considerado– que se produce por la carencia de una Ley de Copyright Internacional, es el amargo sentido de injusticia que surge en el corazón de todos los hombres de letras, es el agudo desdén y profundo disgusto que toda la Fuerza Moral, que toda la Mente Activa del mundo, no puede dejar de sentir, aun cuando lo deseara, contra la única área que se niega a protegerlo o respetarlo, *contra la única forma de gobierno que no sólo lo asalta, sino que justifica ese robo como una cosa conveniente y loable, y se jacta de ello cuando es hecho con habilidad.*

["*Pay of American Authors* (Part II)" (A), de *The Evening Mirror* (Nueva York), 25 de enero de 1845.]

(PARTE II)

Ayer dijimos unas pocas palabras sobre el efecto general de nuestras leyes de copyright, o más bien de nuestra carencia de una ley internacional, que desalienta nuestra literatura al hacer la obtención de una compensación por ella algo imposible. Repito que dijimos sólo pocas palabras –*muy* pocas; pero la verdadera dificultad en tratar un tema como éste es decir suficientemente poco. Nunca debería sobrecargárselo y por tanto mistificárselo con palabras. Ningún autor, ningún *littérateur* que tenga un debido sentido de su propia dignidad, o de la dignidad de la causa, condescenderá a discutir esto sobre otro fundamento que el amplio y obvio *Derecho*. ¿Qué, en cuanto le concierne a él (y al sentido común) será conveniente hacer respecto de la cuestión de si debe o no ser insultado y saqueado? Todo lo que le queda a *él* es ofenderse por el insulto y ser compensado, en su primera oportunidad, por el saqueo. ¿Por qué, en verdad, ha de suponer que un argumento es en absoluto pertinente en respuesta a una sofistería tan indisimulada, a un estilo tan puramente artificial? ¡Conveniencia!, que es conveniente actuar injustamente no es sólo una contradicción en los términos sino en los hechos. ¿Qué nación *hasta ahora* ha considerado político infligir, en pro de una aparente ventaja, por general que fuese, daño admitido y continuo aun al más humilde de sus individuos? El daño moral causado por la violación de la ley natural, superará infinitamente, al fin, a cualquier ventaja directa que pueda ser supuesta o realmente obtenida. ¿Pero qué sucedería si el individuo así abiertamente dañado *no* fuese humilde? ¿Deberán nuestros legisladores decir a cualquier asociación de artesanos: "Es conveniente que ustedes todos mueran, porque nos imaginamos que con su muerte la nación en su totalidad tendrá una vida más rica"?, que esto sea dicho claramente en nuestros ámbitos nacionales y las mejillas de la nación sentirán en el acto un cosquilleo de vergüenza; no vergüenza por la injusticia, sino por el poder de ese cuerpo de artesanos al cual estaba dirigida la injusticia. ¿Y cuánta menos influencia tienen nuestros hombres de letras? Una cosa es cierta, las instituciones que persisten en insultarlos *no* están a salvo.

Las Revistas*

["*Pay of American Authors* (Part III)" (A), de *The Evening Mirror* (Nueva York), 27 de enero de 1845.]

(PARTE III)

La imposibilidad, en general, de obtener de los libreros el pago por el copyright de los libros, ha conducido a casi todos los *littérateurs* norteamericanos a colaborar en revistas. Hay pocos nombres eminentes en las letras cisatlánticas que no sean ocasionalmente vistos, en titulares en letras mayúsculas, en el índice de una o más de nuestras publicaciones mensuales: en las trimestrales son anónimos, y por ninguna otra razón en las publicaciones trimestrales británicas los autores eran anónimos con anterioridad. ¿Quién, hoy en día, es tan débil como para valorar una opinión anónima? y, desafortunadamente, nuestras reseñas son, en su mayor parte, o bien ensayos poco sinceros elaborados con el material de los libros reseñados, o resúmenes de meras opiniones. Además, ¿quién emprenderá la tarea de determinar si una crítica anónima ha sido o no escrita por el autor de la obra criticada; o, si no precisamente esto, instrumentada o dictada por él?

Pero, volvamos a nuestros carneros[1]: No hace mucho observamos, en la *Democratic Review*, un ensayo sobre "Crítica norteamericana", en el que fuimos sorprendidos por la afirmación de que las contribuciones en *Graham* y *Godey* eran, sin excepción, *basura*. Citamos de memoria, pero estamos seguros del *sentido* del pasaje. Ahora bien, una afirmación de esta clase es "mero orgullo y arrogancia, modo maléfico y boca descarada". No es adecuado sostener, aun en las fraseología más elegante, que los escritos de personas como Mrs. Osgood, Mrs. Sigourney, Mrs. Child, Mrs. Kirkland, Mrs. Stephens, Mr.

[1] Esta es, evidentemente, una traducción literal de la expresión francesa *revenons à nos moutons*, equivalente en español a "volvamos a nuestro tema". [*N. del T.*]

Seba Smith, Mrs. Ellet, Mrs. Embury, Mrs. Hale, Miss Leslie, Miss Sedgwick, Fanny Kemble, "Fanny Forrester", Cooper, Paulding, Simms, Kennedy, Hawthorne, Longfellow, Halleck, Bryant, Lowell, Hoffman, Mathews, Duyckinck, Tuckerman, Grattan, etcétera, no es *adecuado*, decimos, sostener, aun en las páginas de la *Democratic Review*, que las contribuciones de estos autores son *basura*. Y hemos sólo echado un vistazo a la larga lista que tenemos en mente – hay otros numerosos nombres, igualmente eminentes, que sin duda hemos omitido. Tales son los "colaboradores regulares" a *Graham*, a *Godey* y a *The Columbian*, las tres principales revistas de tres dólares.

Sinopsis de la cuestión del Copyright Internacional

["*Pay of American Authors* (Part IV)" (A), de *The Evening Mirror* (Nueva York), 31 de enero de 1845.]

(PARTE IV)

Hace uno o dos días hablamos del pago otorgado a nuestros hombres de letras por los editores de revistas. Estos caballeros están muy inclinados a ser liberales, ¿pero qué hacer en vista de toda la literatura europea periódica, reimpresa aquí sin mayor costo que el de la ejecución mecánica? Cualquier norteamericano puede recibir *por ocho dólares, cuatro cualesquiera de los periódicos británicos por un año.*

La ventaja inmediata para nuestra gente, en lo que concierne al bolsillo, es por supuesto suficientemente clara. Obtenemos más material de lectura por menos dinero que si existiera la Ley Internacional; pero lo que queremos decir es que las desventajas más remotas son de un peso infinitamente mayor. En resumen, son las siguientes: Primero, hacemos injusticia a nuestra literatura nacional al reprimir los esfuerzos de los hombres de genio: porque el genio, por regla general, es pobre en bienes mundanos y no puede escribir gratuitamente. Al estar restringidos nuestros genios, escriben para nosotros sólo nuestros "caballeros elegantes que gozan de buena posición" y estos caballeros se han destacado, desde tiempo inmemorial, por lo insípido de sus producciones. En general, también, son obstinadamente conservadores y sus sentimientos los llevan a imitar modelos extranjeros, especialmente británicos. Ésta es la verdadera fuente de la imitación de la que se nos ha acusado justamente como gente de letras.

En segundo lugar, se produce un mal irreparable por la casi exclusiva diseminación entre nosotros, de sentimientos foráneos, es decir, aristocráticos o monárquicos, en los libros extranjeros; ni tampoco es este sentimiento menos fatal para la Democracia por alcanzar al *pueblo* mismo, directamente, en la dorada píldora del poema o la novela.

A continuación debemos considerar lo impolítico de infligir, en el carácter nacional, una injusticia abierta y continua, con el frívolo y absolutamente insostenible pretexto de la adecuación a nuestros fines. A esto nos hemos referido antes.

No obstante, la última y con mucho la más importante consideración, es ese sentido de insulto e injusticia al que, también, ya hemos aludido antes: *la animosidad despertada en la totalidad del Intelecto activo del mundo*, el amargo y fatal resentimiento provocado en el corazón universal de la Literatura, un resentimiento que no hará, ni puede hacerlo, una delicada distinción entre los temporarios responsables de la injusticia y esa Democracia que, en general, no sólo la permite sino que se vanagloria en su perpetración.

Método de composición

Charles Dickens, en una nota que actualmente tengo ante la vista, hablando de un análisis que yo había hecho acerca del mecanismo de *Barnaby Rudge,* dice: "¿Saben ustedes, dicho sea de paso, que Godwin ha escrito su *Caleb Williams* comenzando por el fin? Este autor principió por rodear a sus personajes de una malla de dificultades, que forman la materia del segundo volumen, y en seguida, para componer el primero se puso a pensar en los medios necesarios para legitimar todo lo que había hecho".

Me es imposible creer que tal método haya sido empleado por Godwin y, por otra parte, lo que él mismo ha confesado, no está absolutamente conforme con lo afirmado por Dickens; pero el autor de *Caleb Williams* era demasiado buen artista para no dejar de ver el beneficio que podría obtenerse de tal procedimiento. Sin duda alguna no hay verdad más evidente que para que un plan merezca el nombre de tal, debe haber sido cuidadosamente elaborado para preparar el desenlace, antes de que la pluma se pose sobre el papel. Únicamente teniendo continuamente ante el espíritu el desenlace, podemos dar a un plan su indispensable fisonomía de lógica y de causalidad, haciendo que todos los incidentes, y en particular el tono general, tiendan hacia el desarrollo de la intención.

Según creo, existe cierto error radical en el método generalmente empleado para hacer un cuento. Tan pronto es la historia la que nos suministra una tesis, o el escritor se encuentra inspirado por un incidente contemporáneo; o bien, poniendo las cosas en lo mejor, el autor busca la manera de combinar hechos sorprendentes, que sólo deben formar la base de su relato, prometiéndose generalmente introducir las descripciones, el diálogo o sus comentarios personales, donde un rasgo de la trama de la acción le suministre la oportunidad.

Para mí, la primera entre todas las consideraciones, es la de producir un *efecto*. Procurando ser siempre original (porque se traiciona uno mismo abandonando un medio de interés tan evidente y tan fácil) me digo, ante todo: entre los innumerables efectos o impresiones que el corazón, la inteligencia o, para generalizar más, el alma, es más susceptible de recibir, ¿cuál es el único *efecto* que debo elegir entre todos? Habiendo, pues, hecho elección de un asunto de

novela y en seguida de un vigoroso efecto, busco si es mejor esclarecerlo por medio de ciertos incidentes o por el tono, o por incidentes vulgares y un tono particular o por incidentes extraños y un tono ordinario, o por una igual singularidad de tono y de incidente; y después, busco a mi alrededor, o más bien en mí mismo, las combinaciones de acontecimientos o los tonos que puedan ser más propios para producir el efecto buscado.

Frecuentemente he pensado en lo interesante que sería escribir un artículo por un autor que quisiera, es decir, que pudiera contar, paso a paso, la marcha progresiva que ha seguido cualquiera de sus composiciones para llegar al término definitivo de su realización. Por qué tal trabajo no ha sido presentado al público, no es fácil de explicar; pero tal vez esta laguna literaria dependa en primer término de la vanidad de los autores. Muchos literatos, particularmente los poetas, gustan de dejar entender que componen gracias a una especie de sutil frenesí, o de una intuición estática, y verdaderamente se estremecerían si se vieran obligados a permitir al público que lanzara una mirada detrás de la escena, y a que contemplara los laboriosos e indecisos embriones del pensamiento, la verdadera decisión tomada en el último momento, la idea tan frecuentemente entrevista en un relámpago y negándose largo tiempo a dejarse ver en plena luz, el pensamiento bien madurado y rechazado por la desesperación como *si* fuera de una naturaleza intratable, la selección prudente y los dolorosos tachones e interpolaciones; en una palabra, los rodajes y las cadenas, las maquinarias para los cambios de decorado, las escalas y los escotillones, las plumas de gallo, el carmín, los lunares postizos y todo el afeite que, en noventa y nueve casos sobre ciento, constituyen el lastre y la naturaleza del *histrión literario.*

Por otra parte, sé que no es corriente que el autor se encuentre en buenas condiciones para volver a emprender el camino por el cual ha llegado al desenlace. En general, como las ideas han surgido en desorden, han sido perseguidas y olvidadas de la misma manera.

En lo que a mí se refiere, no siento la repugnancia de que acabo de hablar hace un momento, y no encuentro la menor dificultad en recordar la marcha progresiva de todas mis composiciones, y como el interés de tal análisis o reconstitución, que considero como un *desideratum* en literatura, es completamente independiente de todo interés real supuesto en la cosa analizada, no me acusarán de faltar a las conveniencias si descubro el *modus operandi* gracias al que he podido escribir una de mis propias obras: para este objeto he escogido *El Cuervo,* como más conocido. Mi deseo es demostrar que ningún punto de la composición puede ser atribuido a la casualidad o a la intuición, y que la obra ha marchado, paso a paso, hacia su solución con la precisión y la rigurosa lógica de un problema matemático.

Dejemos de lado, como no relacionado directamente con la cuestión poética, la circunstancia o, si ustedes quieren, la necesidad de la cual ha nacido la intención de componer un poema que satisfaga a la vez el gusto popular y el gusto crítico.

Así, pues, a partir de esta intención comienza mi análisis.

La consideración primordial fue la de la dimensión. Si una obra literaria es demasiado larga para ser leída en una sola sesión, es preciso resignarnos a vernos privados del efecto prodigiosamente importante que produce la unidad de impresión; porque, si son necesarias dos sesiones, los asuntos del mundo se interponen, y todo lo que nosotros llamamos el *conjunto,* la totalidad, se encuentra destruido de un golpe; pero, puesto que cœteris *paribus,* ningún poeta puede privarse de todo lo que concurra a servir a su deseo, no queda más que examinar si en la extensión encontraríamos alguna ventaja que compensara de la pérdida de la unidad, a lo que respondo: no. Lo que llamamos un poema largo no es, en realidad, sino una sucesión de poemas cortos, esto es, de efectos poéticos breves. Es inútil agregar que un poema no es tal poema sino en tanto que el escritor eleva el alma y le procura una excitación intensa, y por una necesidad psíquica, todas las excitaciones intensas son de corta duración. A esto se debe el que por lo menos la mitad del *Paraíso perdido* no sea más que pura prosa, una serie de excitaciones poéticas, sembradas inevitablemente de depresiones, pues por su excesiva extensión, toda la obra se halla privada de este elemento artístico tan importante: totalidad o unidad de efecto.

Así, pues, es evidente que hay, en lo que se refiere a la dimensión, un límite positivo para todas las obras literarias; es el límite de una sola sesión, y, aunque en ciertos órdenes de composiciones en prosa, tales como *Robinson Crusoe*, que no reclaman la unidad, este límite puede ser ventajosamente excedido, nunca será ventajoso excederlo en un poema. En este mismo límite, la extensión de un poema debe encontrarse en relación matemática con el mérito de dicha composición; es decir, con la elevación o excitación que produce; o, en otros términos, con la cantidad de verdadero efecto poético con que puede impresionar las almas; en esta regla no hay más que una sola condición restrictiva, y es la necesidad de cierta cantidad de tiempo para la producción de un efecto.

Teniendo bien presentes en mi espíritu estas consideraciones, así como el grado de excitación que no coloqué por encima del gusto popular ni por debajo del gusto crítico, primeramente concebí la idea de la extensión conveniente de mi proyectado poema, unos cien versos, y en realidad no tiene más que ciento ocho.

En seguida, mi pensamiento trató de elegir una impresión o un efecto; y creo que debo hacer observar que, a través de esta labor de construcción, siem-

pre tuve ante mis ojos el deseo de hacer mi obra *universalmente* apreciable. Me alejaría demasiado de mi objetivo inmediato, si tratara de demostrar un punto sobre el cual he insistido numerosas veces, es decir, que lo Bello es el único dominio legítimo de la poesía. No obstante, diré algunas palabras para aclarar mi verdadero pensamiento, que algunos de mis amigos han tergiversado muy pronto. El placer que es a un mismo tiempo el más intenso, el más elevado y el más puro, no se encuentra, según creo, sino en la contemplación de lo Bello. Cuando los hombres hablan de la Belleza, quieren dar a entender no una cualidad, como se supone, sino una impresión; teniendo ante su vista esa violenta y pura elevación de *alma*, no del intelecto ni del corazón, que ya he descrito, y que es el resultado de la contemplación de lo Bello. Ahora bien; designo lo Bello como el dominio de la poesía, porque es una regla evidente del arte que los efectos necesariamente deben nacer de causas directas, que los objetivos deben ser conquistados por los medios más apropiados a la conquista de dichos objetivos, pues ningún hombre se ha mostrado hasta ahora bastante estúpido para negar que la singular elevación de que hablo, se encuentre más al alcance de la poesía que al de otros géneros literarios. Ahora bien; el objeto Verdad, o satisfacción del intelecto, y el objeto Pasión, o excitación del corazón, son, aunque ellos también estén en cierta manera al alcance de la poesía, mucho más fáciles de obtener por medio de la prosa. En resumen, la Verdad reclama precisión, y la pasión familiaridad (los hombres verdaderamente apasionados me comprenderán) absolutamente contrarias a esa Belleza, que no es otra cosa, repito, que la excitación o la deliciosa elevación del alma. Todo lo que he expuesto hasta ahora no quiere decir que la pasión, y aun la verdad, no puedan ser introducidas y aun con provecho en un poema; porque pueden servir para aclarar o aumentar el efecto general, como las disonancias en música, por contraste; pero el verdadero artista siempre se esforzará en reducirlas a un papel favorable del objeto principal perseguido, y en seguida las envolverá, tanto como pueda, en ese celaje de belleza que es la atmósfera y la esencia de la poesía.

Considerando lo Bello como mi terreno, me dije entonces: ¿cuál es el *tono* en su más alta manifestación? Tal fue el objeto de mi deliberación siguiente. Ahora bien; toda la experiencia humana concuerda en confesar que es el de la tristeza. Una belleza, sea de la especie que fuere, en su desarrollo supremo, hace inevitablemente verter lágrimas a un alma sensible. Así, pues, la melancolía es el más legítimo de todos los tonos poéticos.

La dimensión, el terreno y el tono, estaban determinados de esta manera, e inmediatamente traté de descubrir, por medio de la inducción ordinaria, alguna curiosidad artística y picante que me pudiera servir de clave en la construcción del poema, algún eje alrededor del cual pudiese girar la máquina.

Meditando cuidadosamente sobre todos los efectos de arte conocidos, o más propiamente, sobre todos los medios de *efecto,* en el sentido escénico de esta palabra, no tuve que mirar mucho tiempo para ver que el más generalmente empleado era el *estribillo.* La universalidad de su empleo bastó para convencerme de su valor intrínseco, y me ahorró la necesidad de someterlo a un análisis. No obstante, admití que era susceptible de perfeccionamiento, y muy pronto pude ver que se encontraba en estado primitivo. Tal como se usa generalmente, el estribillo no sólo está limitado a los versos líricos, sino que el vigor de la impresión que debe producir depende de la intensidad de la monotonía en el sonido y en el pensamiento. En este caso, el placer es únicamente producido por la sensación de identidad, de repetición. Para aumentar este placer, resolví variar el efecto, continuando generalmente fiel a la monotonía del sonido, mientras que alteraba continuamente la del pensamiento, es decir, que me propuse producir una continua serie de aplicaciones variadas del estribillo, aunque dejándolo casi siempre que fuese igual.

Admitidos estos puntos, inmediatamente pensé en la *naturaleza* de mi estribillo. Puesto que la aplicación frecuentemente debía ser variada, es indudable que el estribillo en sí mismo debía ser breve; porque me habría encontrado con una dificultad casi infranqueable, teniendo que cambiar con frecuencia las aplicaciones de una frase un poco larga. La facilidad de variación, como es natural, se encontraría en relación directa con la brevedad de la frase. Estas consideraciones me indujeron a aceptar sólo dos palabras como estribillo.

En seguida pensé en lo referente al *carácter* de estas palabras. Habiendo tomado la decisión de que emplearía un estribillo, la división del poema en estancias aparecía como un corolario indiscutible, el estribillo sería la conclusión de cada estrofa. Esta conclusión, esta caída, para tener fuerza, necesariamente debía ser sonora y susceptible de un énfasis prolongado, en eso no había duda, y esas consideraciones me condujeron a elegir la *o* larga como una de las vocales más sonoras asociada a la *r* como la consonante más vigorosa[1].

Bien determinado ya el sonido del estribillo, era necesario escoger una palabra que tuviese ese sonido y que, al mismo tiempo, concordase lo mejor posible con la melancolía adoptada como tono general del poema. En la tal investigación hubiese sido absolutamente imposible no elegir la palabra *nevermore, nunca más.* En realidad, fue la primera que se presentó a mi espíritu. El *desideratum* siguiente fue: ¿Cuál será el pretexto elegido para emplear continuamente las palabras *nunca más*? Observando la dificultad que experimentaba para encontrar una razón posible y suficiente que justificara esta continua

[1] Obsérvese que Poe escribía en inglés [*N. del T.*].

repetición, no dejé de advertir que esta dificultad surgió únicamente de la idea preconcebida de que tal palabra, tan obstinada y monótonamente repetida, debía ser proferida por un ser *humano*; que, en suma, la dificultad consistía en conciliar esta monotonía con el ejercicio de la razón en la criatura encargada de repetir la palabra. Entonces surgió ante mí la idea de una criatura no razonable y, no obstante, dotada de palabra, y naturalmente se presentó ante mi imaginación la idea de un loro; pero inmediatamente fue rechazada por la de un cuervo, pues este último también estaba dotado de la facultad de producir sonidos infinitamente más de acuerdo con el *tono* deseado.

De esa manera, había llegado a la concepción de un cuervo, ¡pájaro de mal agüero!, repitiendo obstinadamente las palabras *nunca más*, a la terminación de cada estrofa de un poema de tonos melancólicos y de una extensión de unos cien versos. Entonces, sin perder de vista el superlativo, o la perfección de todos los puntos, me pregunté: De todos los asuntos melancólicos, ¿cuál es el *más* melancólico según la inteligencia universal? La Muerte; respuesta inevitable. ¿Y cuándo, me dije, este asunto, el más explicado de todos, es más poético? Según lo que ya he explicado con bastante amplitud, fácilmente se puede adivinar la respuesta: Cuando se une íntimamente a la Belleza. Así, pues, la *muerte de una hermosa mujer* es indudablemente el motivo más poético del mundo, e igualmente está fuera de duda que la boca mejor escogida para desarrollar tal tema es la de un amante privado de su tesoro.

Desde entonces traté de combinar estas dos ideas: un amante llorando a su difunta amada, y un cuervo repitiendo continuamente las palabras: "*Nunca más*". Era preciso combinar, teniendo siempre presente en mi espíritu el deseo de variar cada vez la aplicación de la palabra repetida; pero el único medio posible para tal combinación era el de imaginar que un cuervo se servía de tales palabras para responder a las preguntas del amante. Entonces fue cuando vi en seguida toda la facilidad que me ofrecía el efecto de que mi poema estaba suspendido, es decir, el efecto que tenía que producir con la variedad en la aplicación del estribillo. También vi que podía hacer pronunciar la primera pregunta al amante y a la que el cuervo debía responder: "*Nunca más*", pudiendo hacer de la primera pregunta una especie de lugar común, la segunda algo de menos común, la tercera algo de menos todavía, y así en el resto del poema, hasta que el amante, saliendo al cabo de su indiferencia por el carácter melancólico de la palabra, por su frecuente repetición y por el recuerdo de la siniestra fama del pájaro que la pronuncia, se encontrase agitado por una excitación supersticiosa y formulase locas preguntas apasionadamente interesantes para su corazón; preguntas, mitad hechas por un sentimiento de superstición, mitad por esa desesperación singular que siente cierta voluptuosidad en su tortura; no sola-

mente porque el amante crea en el carácter profético o diabólico del pájaro (la razón le demuestra que no hace sino repetir una lección bien aprendida); sino porque experimenta una voluptuosidad frenética formulando de esta manera sus preguntas y recibiendo del *Nunca más,* siempre esperado, una nueva herida tanto más deliciosa cuanto es más insoportable. Viendo, pues, la facilidad que se me ofrecía, o, para hablar con más precisión, que se imponía en mí en el progreso de mi construcción, primeramente fijé la pregunta final, la pregunta suprema a la cual el *Nunca más* debía, en último término, servir de respuesta, esta pregunta a la cual el *Nunca* más responde del modo más desesperante, más doloroso y horrible que se puede concebir.

Ahora podía decir que mi poema había encontrado su comienzo (por el fin, como debían comenzar todas las obras artísticas); porque entonces fue, precisamente en este punto de mis consideraciones preparatorias, cuando, por primera vez, posé la pluma sobre el papel para componer la siguiente estrofa:

¡Oh, profeta –dije o diablo. Por ese ancho combo velo
de zafir que nos cobija, por el mismo Dios del cielo
a quien ambos adoramos, dile a esta alma adolorida,
presa infausta del pesar,
si jamás en otra vida, la doncella arrobadora
a mi seno ha de estrechar,
la alma virgen a quien llaman los arcángeles, Leonora.
Dijo el cuervo: "¡Nunca más!"

Entonces fue cuando compuse esta estancia, primero para establecer el grado supremo y poder de este modo más a mis anchas varias y graduar, por la importancia y por la seriedad, las precedentes preguntas del amante, y en segundo lugar para fijar definitivamente el ritmo, el metro, la longitud y la disposición general de la estrofa, así como la extensión de las estancias que la debían preceder, de manera que ninguna pudiese superar a esta última por su efecto rítmico. Si hubiese sido bastante imprudente para construir en el trabajo de composición que debía seguir estrofas más vigorosas, *habría tratado deliberadamente y sin escrúpulos de debilitarlas,* para no perjudicar el efecto del *crescendo.*

Aquí también podía intercalar algunas líneas acerca de la versificación; pues mi objeto principal (como siempre) era la originalidad. Una de las cosas más inexplicables, ha sido el gran descuido en la originalidad de la versificación. Admitiendo que sea posible muy poca variedad en el ritmo puro, las variedades en el metro y en las estrofas son infinitas, y no obstante, durante varios siglos, ningún hombre ha hecho en versificación, ni ha intentado hacer

algo original. El hecho es que la originalidad (excepto en los espíritus de una fuerza completamente insólita) no es, como suponen algunos, un asunto de instinto o de intuición. Generalmente, para encontrarla, es preciso buscarla laboriosamente, y, aunque sea un mérito positivo de los más elevados, más bien es el espíritu de negación el que nos suministra los medios de alcanzarla que el espíritu de invención.

No pretendo con esto que el ritmo y metro de "El cuervo" sean originales; por el contrario, el primero es *trocaico y* el metro se compone de un verso de ocho sílabas alternando con otro de siete, que al repetirse forma el motivo del quinto, terminando con uno de tres sílabas. Más claro; los versos constan de sílabas largas y breve: alternadas: el primero de la estrofa tiene ocho en la forma antedicha; el segundo, siete y media; el tercero, ocho; el cuarto, siete y media; el quinto, también siete *y* media, y el sexto, tres y media. Todos estos versos, separadamente, han sido ya empleados en diferentes poemas, de modo que la originalidad de "El cuervo" estriba únicamente en haberlos combinado, es decir, en el conjunto, cosa que nadie había intentado hacer hasta ahora.

Además, aumenta el efecto de esta originalidad la repetición de la rima, la de las sílabas y hasta de las letras. Faltaba sólo para empezar el poema un detalle, el lugar de la acción, el sitio donde habían de encontrarse reunidos el amante y el cuervo. Pensé, como lugar más apropiado, en un bosque o una llanura, pero en ésta, como en otras ocasiones, comprendí que lo más conveniente para que un incidente adquiera verdadero relieve es que se desarrolle en un local o espacio reducido, como ocurre con un lienzo respecto del marco. Esto tiene una gran ventaja: la de que la atención del espectador o lector se fije exclusivamente en el asunto y sus incidentes, ventaja que no debe confundirse, desde luego, con la que proporciona también la unidad de lugar.

Opté, pues, por hacer figurar al amante en su habitación, santificada por los recuerdos que encerraba para él, y siguiendo mis opiniones acerca de la belleza, que consideraré siempre como la única tesis de la poesía, creí necesario al hacer su descripción presentarla lujosamente amueblada. Quedaba por justificar la entrada del pájaro, y nada más a propósito para ello que la ventana de la habitación.

En mi deseo de aumentar el interés e impaciencia del lector, tuve la idea de retardar todo lo posible la llegada del pájaro, así como la del incidente a que dan lugar los misteriosos golpes de la puerta, que hacen suponer al amante, en un momento de exaltación, que es el espectro de su amada que acude a su llamamiento. En justificación de la llegada del cuervo, y buscando el contraste, imaginé el silencio que reina en la solitaria casa y la noche lóbrega y tempestuosa que la envuelve, contraste que resalta también al ver unidos colores tan diametralmente opuestos como los del plumaje del cuervo y el marmóreo

busto. Y elegí el de Palas, en primer lugar, por su afinidad con el carácter que imprimí al amante, y en segundo, por la sonoridad de la frase. Aumenta el contraste también, a la mitad del poema, la entrada del cuervo, que tiene de fantástica y cómica a la vez todo lo que permiten las circunstancias, y al mismo tiempo de turbulenta por el movimiento vertiginoso de sus alas. Dice la estrofa:

Sin pararse ni un instante, ni señales dar de susto,
con aspecto señorial,
fue a posarse sobre un busto de Minerva que ornamenta
de mi puerta el cabezal,
sobre el busto que de Palas la figura representa,
fue y posóse – ¡y nada más!

En las dos estrofas siguientes se acentúa más mi propósito. Dicen así:

Trocó entonces el negro pájaro, en sonrisas mi tristeza
con su grave, torva y seria gentileza;
y le dije: "Aunque la cresta calva llevas, de seguro,
no eres cuervo nocturnal,
viejo, infausto, cuervo obscuro, vagabundo en la tiniebla...
Dime. –¿Cuál tu nombre, cuál,
en el reino plutoniano de la noche y de la niebla?"
Dijo el cuervo: "¡Nunca más!"

Asombrado quedé oyendo así hablar al avechucho,
si bien su árida respuesta no expresaba poco o mucho;
pues preciso es convengamos en que nunca hubo criatura
que lograse contemplar
ave alguna en la moldura de su puerta encaramada
ave o bruto reposar
sobre efigie en la cornisa de su puerta, cincelada
con tal nombre: "¡Nunca más!"

Preparado así el desenlace, dejo el tono fantástico por el serio, notándose este cambio al principio de las anteriores estrofas.

"Mas el cuervo, fijo, inmóvil –dice la otra estrofa– en la grave efigie aquella", etcétera.

A partir de aquí, el amante cambia de tesitura; ya no ríe ni bromea ni le parece fantástica la conducta del cuervo: habla de él conceptuándole como pajarraco agorero, feúcho y lúgubre, y le sugestiona el fulgor de su mirada, que le quema el alma. Al unísono van evolucionando rápidamente hacia el desenlace el pensamiento del amante y el del lector, según el plan de la obra.

El poema debe considerarse terminado con la frase *Nunca más*, contestada invariablemente por el cuervo a las preguntas del amante, puesto que, propiamente hablando, se trata de un relato o cuento, según el cual el interés del enamorado estriba únicamente en saber si hallará en la otra vida a su querida Leonora.

Todo lo dicho, que constituye la primera fase del poema, nada tiene de inverosímil ni de sobrenatural. Trátase de un cuervo a quien su dueño enseñó a repetir las palabras *Nunca más*, y que habiéndose escapado, busca refugio en cualquier parte huyendo de la tempestad: ve la luz que se filtra a través de los intersticios de la ventana y golpea con sus alas, pretendiendo guarecerse allí. En la habitación, su dueño, un estudiante que perdió a su bienamada, busca inútilmente en la lectura lenitivo a su dolor. Abierta la ventana, precipítase dentro el cuervo, posándose en lugar seguro y fuera de alcance. El inesperado incidente sirve por un momento de pasatiempo al estudiante, que por vía de entretenimiento pregunta al bicharraco su nombre, bien ajeno de sospechar que pueda contestarle. El *Nunca más,* que atónito escucha el enamorado, despierta en su alma dolorosos recuerdos, que aumentan a medida que presa de exaltación enumera en voz alta los motivos, dudas y sinsabores causa de su desgracia, formulando continuas preguntas, a las que contesta siempre el cuervo con su *Nunca más*. Hace el estudiante mil conjeturas descabelladas acerca de lo que le ocurre, y transido de dolor goza aumentando su tortura, dejándose llevar de un terror supersticioso e interrogando varias veces al cuervo, pero en forma que siempre resulta apropiada la contestación, el intolerable *Nunca más*, que ensancha la abierta herida del solitario amante. Nada hay, pues, inverosímil en esta primera fase del poema, puesto que en las preguntas formuladas por el amante, preguntas que justifican el estado de su alma, encuentra éste el mayor de los goces, el que se proporciona a sí mismo exacerbando su dolor.

En los asuntos tratados en la forma descrita, hay siempre cierta rudeza, algo descarnado, digámoslo así, que el artista rechaza; por ello es indispensable: primero, atender con preferencia a combinarlo hábilmente, y segundo, a infiltrar en él la parte sugestiva, que aunque invisible, viene a ser una especie de corriente inductora del pensamiento. Esto da siempre a una obra de arte cierta riqueza, que se confunde algunas veces con lo ideal. Y precisamente esa sugestión, llevada a su exageración, es la que transforma la poesía de lo que se llama *trascendentalismo* en prosa; y prosa de la peor especie. Por esta razón, añadí al poema las dos estrofas con que termina, las cuales, por la índole sugestiva, graban en el espíritu el relato que las precede.

La corriente inductora resalta ya en este verso:

Quita el pico de mi pecho. De mi umbral tu forma aleja.
Dijo el cuervo: "¡Nunca más!"

Nótase que las palabras *mi pecho* entrañan la primera expresión metafórica del poema. Estas frases, unidas al *Nunca más*, predisponen el ánimo a encontrar el fin moral en el resto del poema, puesto que el lector considera desde aquel momento al cuervo como un ser emblemático, aunque no podrá descifrar hasta el final de la última estrofa la intención del autor, que presenta al cuervo como *símbolo del recuerdo fúnebre y eterno.*

Dice así:

Y aún el cuervo inmóvil, fijo, sigue fijo en la escultura
sobre el busto que ornamenta de mi puerta la moldura,
y sus ojos, son los ojos de un demonio que durmiendo
las visiones ve del mal;
y la luz sobre él cayendo, sobre el suelo arroja trunca
su ancha sombra funeral
y mi alma, de esa sombra que en el suelo flota...
¡nunca se alzará ... nunca más!

Filosofía del mobiliario

Ya que no en la arquitectura exterior de sus viviendas, sobresalen los ingleses en el decorado interior. Los italianos, apenas si alguna noción tienen de él, salvo en lo tocante a mármoles y colores. En Francia, *meliora probant, deteriora sequuntur*[1]; los franceses son una raza muy inestable para fomentar este talento doméstico, del que no obstante tienen una delicadísima inteligencia, o por lo menos el sentido elemental y justo. Los chinos, y, en general, los pueblos orientales, tienen una imaginación ardiente, pero mal empleada. Los escoceses son demasiado *pobres* como decoradores. Los holandeses puede que tengan una vaga idea de que no se hace una cortina con retazos[2]. En España son todo *cortinas* –una nación que se parece por las *colgaduras*[3]. Los rusos no amueblan sus casas. Los hotentotes y los kickapues siguen en esto su senda natural. Únicamente los yanquis van contra el sentido común.

No es difícil comprender la razón de esto. No tenemos aristocracia de sangre, y habiendo, por lo tanto –cosa natural e inevitable– fabricado para nuestro uso particular una aristocracia de dólares, la ostentación de la riqueza ha tenido que ocupar aquí el puesto y llenar las funciones del lujo nobiliario en los países monárquicos. Por una transición, fácil de comprender e igualmente fácil de prever, nos hemos visto conducidos a ahogar en la mera *ostentación* todas las nociones de buen gusto que pudiéramos poseer.

Hablemos en un modo menos abstracto. En Inglaterra, por ejemplo, la pura ostentación de un mobiliario costoso sería menos adecuado que entre

[1] Adaptación de un verso de Ovidio, *Video meliora proboque deteriora sequor*, cuya traducción literal es: Veo lo mejor y lo apruebo, mas sigo lo peor. (*N. del T.*).

[2] Hay aquí un juego de palabras. *Cabbage* quiere decir al mismo tiempo col y retal. (*N. del T.*).

[3] Juego de palabras: *hang* tiene el doble sentido de colgar y tapizar: *hangman*, significa verdugo. (*N. del T.*).

nosotros para crear una idea de belleza, con respecto a este punto, o al buen gusto natural del propietario–; y esto, en primer término, por la razón de que la riqueza como no constituye de por sí la nobleza, no es en Inglaterra el objeto más elevado de la ambición; y, en segundo lugar, porque como allí la nobleza de sangre se contiene en los estrictos límites del buen gusto, lejos de afectarla, rehúye esa mera suntuosidad, a la que una emulación de advenedizo puede llegar a veces con éxito. El pueblo imita a los nobles, y el resultado es una difusión general del sentido justo. Pero, en América, como la moneda contante y sonante es el único blasón de la aristocracia, la ostentación de esta moneda puede considerarse, generalmente, como el único medio de distinción aristocrática; y el populacho, que siempre busca en lo alto sus modelos, llega insensiblemente a confundir las dos ideas, totalmente distintas, de suntuosidad y de belleza. En una palabra: el costo de un artículo de mobiliario ha concluido por ser, entre nosotros, el criterio mismo de su mérito, desde el punto de vista decorativo; y este criterio, luego de adoptado, ha abierto el camino a una multitud de errores análogos, cuyo origen puede fácilmente descubrirse, remontándose hasta la principal majadería primordial.

Nada puede haber que más directamente hiera los ojos de un artista, que el arreglo interior de lo que en los Estados Unidos –es decir, en Appallacha–[4] se llama un departamento bien amueblado. Su defecto más corriente es la falta de armonía. Hablamos de la armonía de un aposento, como hablaríamos de la armonía de un cuadro; porque ambos, el aposento y el cuadro, se hallan igualmente sometidos a los indefectibles principios que rigen todas las variedades del arte; y puede decirse que, con escasa diferencia, las leyes, según las cuales juzgamos las condiciones principales de un cuadro bastan para apreciar el arreglo de una habitación.

A veces hay ocasión de observar una falta de armonía en el carácter de las diversas piezas del mobiliario; pero lo más frecuente es que resalte este defecto en los colores, o en los modos de adaptación a su uso natural. Con mucha frecuencia, ofende la vista su arreglo antiartístico. O preponderan demasiado visiblemente las líneas rectas, y se continúan demasiado sin interrupción o se cortan demasiado bruscamente en ángulo recto. Si median las líneas curvas, se repiten con uniformidad desagradable. Una precisión extremada malogra por completo el hermoso aspecto de una habitación.

[4] Nombre de una tribu india de la América del Norte, que el autor aplica satíricamente a los Estados Unidos. (*N. del T.*).

Raras veces se hallan bien colocadas las cortinas o responden acertadamente al resto del decorado. Con un mobiliario completo y racional, las cortinas están fuera de su sitio, y un vasto volumen de paños, de cualquier clase que sean y en cualesquiera circunstancias, es inconcebible con el buen gusto, pues la cantidad conveniente, así como la adaptación conveniente, dependen del carácter del efecto natural.

El punto de las alfombras es mejor comprendido en estos últimos tiempos que antaño; pero frecuentemente se comete errores en la elección de sus dibujos y colores. La alfombra es el alma de la habitación. De la alfombra han de deducirse no sólo los colores, sino también las formas de todos los objetos que sobre ella descansan. A un juez de Derecho consuetudinario se le consiente que sea un hombre vulgar; un buen juez en alfombras *ha de ser* un hombre de genio. Sin embargo, hemos oído discutir de alfombras, con la traza *de un mouton* que piensa a más de un mocetón incapaz de recortarse él sólo sus patillas. Todo el mundo sabe que una alfombra grande *puede* tener el dibujo grande, y que una pequena *ha de tenerlo* pequeño; pero no consiste en eso, entiéndase bien, el fondo del asunto. Por lo que hace relación al tejido, la alfombra de Sajonia es la única admisible. La alfombra de Bruselas es el pretérito pluscuamperfecto del estilo, y la de Turquía el buen gusto en su agonía definitiva.

Con respecto al dibujo, una alfombra no ha de estar pintarrajeada, peripuesta como un indio riccaree: cubo de yeso rojo y ocre amarillo y engalanado con plumas de gallo. Para decirlo de una vez, en el caso de que se trata, son leyes inviolables, los fondos visibles con dibujos llamativos, circulares o cicloides, pero *sin significado alguno.* La abominación de las flores o de las imágenes de objetos familiares de toda índole debería ser excluida de los confines de la cristiandad. En una palabra, trátese de alfombras, cortinas, tapices o telas para divanes, todo artículo de esta clase ha de ser ornamentado de una manera estrictamente arabesca. Con respecto a esas antiguas alfombras, que aun se suele encontrar en las habitaciones del vulgo, esas alfombras en que campean e irradian dibujos enormes, separados por franjas que brillan con todos los colores del arco iris, y por entre las cuales es imposible distinguir un fondo cualquiera, no son otra cosa que una malvada intención de lisonjeadores del siglo y de seres apasionados por el dinero, hijos de Baal y admiradores de Mammon, especies de Benthams que, para evitarse cavilaciones y ahorrar imaginación, han empezado por inventar el bárbaro caleidoscopio, y terminado por constituir companías anónimas para moverlo por el vapor.

El relumbrón es la principal herejía de la filosofía norteamericana del mobiliario, herejía que nace, como fácilmente se comprenderá, de esa perversión del gusto de que hablábamos hace poco. Nos volvemos locos por el gas y el vidrio. El gas es completamente inadmisible en la casa. Su luz, vibrante y cruda, ofende la vista. Todo el que tenga cerebro y ojos, se negará a emplearla. Una luz suave, lo que los artistas llaman una luz fría, al dar naturalmente sombras cálidas, sienta a maravilla, aun en un aposento imperfectamente amueblado. Nunca hubo invento más encantador que el de la lámpara astral. Hablamos, entiéndase bien, de la lámpara astral, propiamente dicha, de la lámpara de Argand, con su primitiva pantalla de cristal pulimentado y liso, y su fulgor de claro de luna, uniforme y templado. La pantalla de vidrio tallado es un triste invento del demonio. La prisa que nos hemos dado en adoptarla, primero por su *brillo* y sobre todo porque es *más costosa*, es un buen comentario a la proposición que emitimos al principio. Podemos afirmar que todo aquel que emplea premeditadamente la pantalla de vidrio tallado está radicalmente privado de gusto o es un ciego servidor de los caprichos de la moda. La luz que emana de una de estas vanidosas abominaciones es desigual, quebrada y dolorosa. Basta por sí sola para malograr una multitud de buenos efectos en un mobiliario sometido a su detestable influjo. Es un mal de ojo que destruye especialmente más de la mitad del encanto de la belleza femenina.

En punto a vidrios, partimos generalmente de falsos principios. El carácter principal del vidrio es su *brillantez*, ¡y qué mundo de cosas detestables no expresa ya por sí sola esta palabra! Las luces temblorosas, inquietas, pueden ser *a veces* agradables –siempre lo son para los niños y los tontos–; pero, en el decorado de un aposento, se han de evitar escrupulosamente. Diré más: hasta las luces *constantes*, cuando son demasiado vivas, se hacen inadmisibles. Esas enormes e insensatas lámparas de vidrio tallado en facetas, alumbradas por gas y sin pantalla, que cuelgan en nuestros salones más a la moda, pueden citarse como la quinta esencia del mal gusto y el superlativo de la locura.

La pasión por *lo brillante* –como ya hicimos notar esta idea se ha confundido con la de magnificencia general– nos ha conducido también al exagerado empleo de los espejos. Recubrimos las paredes de nuestras habitaciones con grandes espejos ingleses y nos imaginamos haber hecho con ello algo muy hermoso. Ahora bien: la más ligera reflexión bastaría para convencer a todo el que tenga ojos, del detestable efecto que produce la abundancia de espejos, especialmente de los más grandes. Prescindiendo de su potencia reflexiva, el espejo presenta una superficie continua, plana, incolora, monótona, una cosa siem-

pre y a todas luces desagradable. Considerado como reflector, contribuye poderosamente a producir una monstruosa y odiosa uniformidad y el mal resulta aquí agravado no sólo en proporción directa del medio, sino también en una proporción constantemente creciente. En efecto, una habitación con cuatro o cinco espejos distribuidos a tontas y a locas, es, desde el punto de vista artístico, una habitación sin forma. Si a este defecto añadimos la repercusión del cabrilleo, obtendremos un perfecto caos de efectos discordantes y desagradables. El rústico más ignorante, al entrar en un aposento, decorado de esa suerte, sentirá inmediatamente que hay allí algo absurdo, aunque le sea completamente imposible dar la razón de su malestar. Supóngase que llevamos al mismo individuo a un aposento amueblado con gusto; inmediatamente prorrumpirá en una exclamación de placer y de asombro.

Es una desgracia nacida de nuestras instituciones republicanas el que aquí, el hombre que posee una gran bolsa, no tenga por lo general sino un alma pequeñísima que meter en ella. La corrupción del gusto forma parte de la industria de los dólares y hace juego con ella. A medida que nos hacemos ricos, enmohecen nuestras ideas. Por lo tanto, no es en *nuestra aristocracia* –y todavía menos en Appalachia– donde habremos de buscar la alta espiritualidad del *boudoir* inglés. Pero hemos visto en el trato con norteamericanos recién enriquecidos salones que, al menos por su mérito negativo, podrían rivalizar con los refinados gabinetes de nuestros amigos de ultramar. En este mismo instante, tenemos presente a la vista de nuestro espíritu una pequeña habitación sin pretensiones, en cuyo decorado nada hay que censurar. El dueño está tumbado en un sofá; hace fresco; es cerca de medianoche: tracemos un croquis de la habitación mientras su dueño dormita.

El aposento es de forma oblonga –unos treinta pies de largo por veinticinco de ancho–; es la forma que mayores facilidades ofrece para el arreglo del mobiliario. Tiene sólo una puerta, nada ancha, colocada en medio de los extremos del paralelogramo y dos ventanas colocadas en el otro extremo. Estas últimas son anchas, bajan hasta el suelo, dejando un vano bastante amplio y dan a una *veranda* italiana. Sus marcos son de vidrio color de púrpura y encajan en un bastidor de palisandro, más macizo de lo que se acostumbra. Van guarnecidas, por el interior del vano, de visillos de un tupido *tissu* de plata ajustado a la forma de la ventana y que cae libremente en pliegues menudos. Fuera del vano cuelgan cortinas de seda carmesí, excesivamente rica, con cenefas de ancha malla de oro y reforzadas del mismo *tissu* de plata de que está formado el visillo exterior. No hay galerías; pero todos los pliegues del paño –que son más finos que macizos y tienen así una traza de lige-

reza– salen de debajo de un entablamento dorado, de rica labor, que da vuelta a toda la habitación en el punto de unión del cielo raso y las paredes. Las cortinas se corren y descorren por medio de un grueso cordón de oro que las ciñe como al descuido y se recoge fácilmente en un nudo; no se ven varillas ni mecanismo alguno. Los colores de las cortinas y sus cenefas, el carmesí y el oro, se muestran profusamente por doquiera y determinan el *carácter* de la estancia. La alfombra, un tejido de Sajonia, de pulgada y media de espesor y su fondo, también carmesí, se halla realzado sencillamente por una cenefa de oro, análogo al cordón que ciñe las cortinas, resaltando ligeramente sobre el fondo y dando vueltas a través para formar una serie de curvas bruscas e irregulares, de las cuales unas pasan de tiempo en tiempo por debajo de otras. Las paredes están revestidas de papel satinado, color de plata, tachonado de menudos dibujos arabescos del mismo color carmesí dominante, pero un tanto apagado. Muchos cuadros cortan aquí y allá el empapelado en toda su extensión. Son en su mayoría paisajes de pura imaginación, como *Las grutas de las hadas,* de Stanfield o *El estanque lúgubre,* de Chapman. Hay, sin embargo, tres o cuatro bustos de mujer, de una belleza etérea –retratos a la manera de Sully. Todos estos retratos son de tonos cálidos, pero sombríos. No contienen lo que se llama *efectos brillantes.* De todos ellos emana un sentimiento de sosiego. Todos son de grandes dimensiones. Los cuadros demasiado pequeños dan a una habitación ese aspecto de lunares, que es el defecto de más de una hermosa obra de arte fastidiosamente retocada. Los marcos son anchos, pero poco profundos, de rica talla, pero ni son mates ni calados. Tienen todos la brillantez del oro bruñido. Descansan de lleno en las paredes y no están suspendidos de cordones para que queden colgando. Es verdad que los cuadros ganan mucho en esta posición, pero a menudo estropean el aspecto general de un aposento. No se advierte más que un espejo, que, además, no es muy grande. Su forma es casi circular y está colgado de suerte que su dueño no puede ver reflejada en él su imagen desde ninguno de los principales asientos de la habitación. Dos amplios sofás, muy bajos, de madera de palisandro, forrados en seda carmesí brocada de oro, son los únicos asientos, aparte dos confidentes también de palisandro. Hay un piano (de palisandro) sin funda y abierto. Una mesa octogonal, toda del mármol más hermoso, incrustada de oro, se halla colocada cerca de uno de los sofás. Tampoco esta mesa tiene tapete; con respecto a telas, han parecido suficientes las cortinas. Cuatro grandes y magníficos floreros de Sèvres, en los que abre una profusión de flores tan olorosas como brillantes, ocupan los demás rincones, levemente redondeados, de la habitación. Un candelabro alto, que sostiene una

lamparilla antigua, llena de aceite muy perfumado, se eleva junto a la cabeza de mi dormido amigo. Algunas vitrinas, ligeras y graciosas, de cantos dorados y suspendidas por cordoncillos de seda carmesí con bellotas de oro, sustentan dos o trescientos volúmenes, magníficamente encuadernados. Fuera de esto no hay otros muebles, salvo una lámpara de Argand con un sencillo globo de vidrio pulimentado, color de púrpura, que, por medio de una sola cadenilla de oro, se halla colgado del cielo raso, abovedado y muy alto, y esparce sobre todas las cosas una luz a la vez sencilla y mágica.

El principio poético

["The poetic principle", *The Works of Edgar Allan Poe*, vol.III, 1850.]

Al hablar del Principio Poético, no tengo el propósito de ser exhaustivo ni profundo. Durante la discusión, muy al azar, de la esencialidad de lo que llamamos Poesía, mi propósito principal será citar, para ser considerado, algunos pocos de esos poemas menores ingleses o norteamericanos que mejor se adaptan a mi gusto, o que han dejado la impresión más definitiva en mi fantasía. Por "poemas menores" quiero decir, por supuesto, poemas de poca longitud. Y aquí, al comienzo, permitidme decir unas pocas palabras respecto de un principio algo singular. Que, correcta o incorrectamente, siempre ha tenido influencia en mi propia evaluación crítica del poema. Sostengo que un poema largo no existe. Sostengo que la frase "un poema largo" es simplemente una terminante contradicción en los términos.

Apenas necesito observar que un poema merece su nombre sólo en cuanto nos excita, al elevar nuestra alma. El valor del poema está en proporción a esta excitación elevadora. Pero todas las excitaciones son, por una necesidad física, transitorias. El grado de excitación que autorizaría a que un poema sea llamado así en absoluto, no puede sostenerse a través de una composición muy extensa. Después de un lapso de media hora a lo sumo, decae –desfallece–, le sigue una reacción negativa y entonces el poema, de hecho, deja de serlo.

Sin duda hay muchos que han encontrado dificultad en conciliar la sentencia crítica de que el *Paraíso perdido* ha de ser devotamente admirado en su totalidad, con la absoluta imposibilidad de mantener, durante su lectura, el grado de entusiasmo que requeriría tal sentencia crítica. Esta gran obra, en verdad, ha de ser considerada como poética cuando, perdiendo de vista ese requisito vital de toda obra de arte, la Unidad, la consideremos meramente como una serie de poemas menores. Si, para conservar su Unidad, la leemos (como sería necesario) de un tirón, el resultado es sólo una alternancia constante de excitación y depresión. Después de un pasaje de lo que sentimos que es genuina poesía,

sigue, inevitablemente, un pasaje de lugares comunes que ningún prejuicio crítico puede obligarnos a admirar; pero si, luego de completar el trabajo lo leemos de nuevo, omitiendo el primer libro –es decir, comenzando por el segundo– nos sorprenderemos encontrando ahora admirable aquello que antes condenamos, y condenable aquello que previamente habíamos admirado tanto. Se sigue de todo esto que el efecto último, global y absoluto aun de la mejor épica bajo el sol es una nulidad; y esto es precisamente así.

Respecto de la *Ilíada* tenemos, si no una prueba positiva, al menos una muy buena razón para creer que fue concebida como una serie de poemas líricos; pero concediendo la intención épica, sólo puedo decir que la obra se basa en un imperfecto sentido del arte. Se supone que la épica moderna se basa en el modelo antiguo, pero es una imitación desconsiderada y ciega. Pero el momento de estas anomalías artísticas ha terminado. Si, en algún momento, un poema muy largo *fue* realmente popular –lo que dudo– es al menos claro que ningún poema muy largo será nuevamente popular alguna vez.

Que la extensión de una obra poética es, *ceteris paribus*, la medida de su valor, parece indudablemente, cuando así lo enunciamos, una proposición bastante absurda pero, sin embargo, la debemos a las revistas trimestrales. ¡Seguramente no puede haber nada en el mero *tamaño*, abstractamente considerado –no puede haber nada en el mero *grosor*, en lo que concierne a un volumen, que haya despertado tan continuamente la admiración de estos taciturnos panfletos! Una montaña, por cierto, por el mero sentimiento de magnitud física que transmite, nos impresiona con un sentido de lo sublime, pero ningún hombre es impresionado de esta manera ni siquiera por la grandeza material de *The Columbiad*. Las revistas trimestrales tampoco nos han enseñado a impresionarnos ante él. Hasta *ahora* no han insistido en que estimemos a Lamartine por pie cúbico, o a Pollock por libra, ¿pero qué otra cosa podemos inferir por su continua charla acerca de "efecto sostenido"? Si, por "efecto sostenido" cualquier jóven caballero ha logrado producir una épica, debemos francamente elogiarlo por su esfuerzo –si esto es verdaderamente algo elogiable– pero evitemos alabar la épica en razón de ese esfuerzo. Es de esperar que el sentido común, en el futuro, preferirá decidir acerca del valor de una obra de arte más bien por la impresión que hace –por el efecto que produce– que por el tiempo que llevó producir el efecto, o por la cantidad de "esfuerzo sostenido" que se había considerado necesario en su producción. El hecho es que la perseverancia es una cosa y el genio absolutamente otra; y todas las publicaciones trimestrales de la cristiandad no pueden confundirlos. Poco a poco, esta proposición, junto con muchas que acabo de recomendar, serán recibidas como evidentes. Entretanto, al ser generalmente condenadas como falsedades, no serán esencialmente dañadas en cuanto verdades.

Por otra parte, es claro que un poema puede ser inapropiadamente breve. La brevedad indebida degenera en mero epigrama. Un poema muy corto, mientras que de tanto en tanto produce un efecto brillante o vívido, nunca produce un efecto profundo o duradero. Debe haber una firme presión de la marca sobre la cera. De Beranger ha producido innumerables cosas, mordaces y agitadoras del espíritu, pero en general han sido de muy poco peso como para grabarse profundamente en la atención del público, y así, como tantas plumas de la fantasía, han sido impulsadas hacia lo alto sólo para ser devueltas hacia lo bajo por el viento.

Un notable ejemplo del efecto de la brevedad indebida en el desmerecimiento de un poema, en dejarlo fuera de la opinión popular, es proporcionado por la siguiente exquisita pequeña "Serenata":

Me despierto de soñar contigo
En el primer dulce sueño de la noche,
Cuando los vientos suspiran en voz baja
Y brillan luminosas las estrellas.
Me despierto de soñar contigo
Y un espíritu a mis pies
Me ha conducido –¿quién sabe cómo?–
A la ventana de tu cuarto, amor.

Los vientos errantes se desvanecen
En la oscuridad del arroyo silencioso
El aroma de las magnolias desfallece
Como dulces pensamientos en un sueño;
La queja del ruiseñor
Muere sobre su corazón
Como yo debo morir sobre el tuyo
¡O amada, como eres!

¡O, levántame de la hierba!
¡Muero, me desvanezco, desfallezco!
Haz que tu corazón derrame besos
Sobre mis labios y pálidos párpados.
Mi mejilla está fría y blanca, ¡ay de mí!
Mi corazón palpita fuerte y veloz.
O, apriétalo nuevamente contra el tuyo,
Donde por fin se quebrará.

Muy pocos tal vez conozcan estas líneas, pero su autor es un poeta no menor que Shelley. Su cálida pero etérea imaginación será apreciada por todos,

pero por nadie tan completamente como por quien ha despertado él mismo de dulces sueños de una amada, para sumergirse en el aire aromático de una noche de verano meridional.

Uno de los mejores poemas de Willis –el mejor, en mi opinión, que ha escrito jamás– ha sido, sin duda, por este mismo defecto de indebida brevedad, excluido de su adecuado lugar, tanto desde el punto de vista de la crítica como del público en general:

Las sombras se extendían a lo largo de Broadway,
Cercano estaba el crepúsculo
Y allí una hermosa dama
Caminaba con arrogancia,
Caminaba sola; pero invisibles
espíritus caminaban a su lado.

La paz hechizaba la calle bajo sus pies
Y el Honor hechizaba el aire
Y todos, excitados, la miraban con bondad,
Y la llamaban bondadosa y bella.
Porque todo lo que Dios le diera
Lo guardaba con cauto cuidado.

Guardaba con cuidado su rara belleza
De amantes afectuosos y fieles
Pues su corazón era frío, excepto para el oro,
Y los ricos no venían a conquistarla.
Pero ella honraba bien sus encantos para venderlos,
Si la venta la hacían sacerdotes.

También caminaba por allí una más hermosa,
Una niña delgada, pálida como el lirio;
Y tenía una invisible compañía
Que amedrentaba el espíritu,
Entre Miseria y Desdén caminaba sin esperanza,
Y nada podía ayudarla.

Ninguna piedad puede aclarar su frente
Para implorar paz en este mundo
Pues cuando la violenta plegaria del amor se dispersó en el aire,
¡Su corazón de mujer se rindió!
Pero el pecado perdonado por Cristo en el Cielo
¡Es condenado por el hombre!

En esta composición es difícil reconocer al Willis que ha escrito tantos meros "versos de sociedad". Las líneas no sólo son ricamente ideales, sino llenas de energía; respiran un fervor, una evidente sinceridad de sentimiento, que buscamos en vano a través de todas las otras obras de este autor.

Mientras que la manía ética, la idea de que en poesía la longitud es indispensable al valor, ha ido gradualmente desapareciendo de la mente pública, por fuerza de su propio absurdo, encontramos que la sucede una herejía demasiado palpablemente falsa para ser tolerada por mucho tiempo, pero que en el breve período en que ha permanecido, puede decirse que ha logrado más en la corrupción de nuestra literatura poética que todos sus otros enemigos combinados. Aludo a la herejía de La Didáctica. Se ha dado por supuesto, tácita y abiertamente, directa e indirectamente, que el objeto último de toda poesía es la verdad. Todo poema, se dice, debería inculcar una moral y el mérito poético de la obra ha de ser juzgado por esta moral. Nosotros, los norteamericanos, hemos patrocinado especialmente esta feliz idea, y especialmente nosotros los bostonianos la hemos desarrollado plenamente. Nos hemos puesto en la cabeza que escribir un poema simplemente por el poema mismo, y reconocer que tal ha sido nuestro propósito, sería confesar que carecemos radicalmente de la genuina dignidad y fuerza poéticas: pero el simple hecho es que si sólo nos permitiéramos mirar en nuestras propias almas, inmediatamente descubriríamos allí que no existe ni *puede* existir bajo el sol ninguna obra más absolutamente digna, más supremamente noble, que este mismo poema, este poema *per se*, este poema que es un poema y nada más, este poema escrito sólo por el poema mismo.

Con una reverencia tan profunda por la verdad como la que alguna vez inspiró el pecho del hombre, yo limitaría, sin embargo, en alguna medida, su manera de inculcarla. Me limitaría a hacerla respetar. No la debilitaría en derroche. Las exigencias de la verdad son severas. Ella no simpatiza con la mirra. Todo *aquello* que es tan indispensable en la canción es precisamente todo *aquello* con lo que *ella* no tiene nada en absoluto que ver. Es hacer de ella una ostentosa paradoja entrelazarla con gemas y flores. Para imponer una verdad, necesitamos severidad más bien que la eflorescencia del lenguaje. Debemos ser simples, precisos, lacónicos. Debemos ser tranquilos, calmos, desapasionados. En una palabra, debemos estar en ese estado de ánimo que es, lo más posible, exactamente inverso de lo poético. Debe estar ciego ciertamente quien no percibe la diferencia radical y abismal entre los modos verdadero y poético de fijar las ideas. Debe ser fanáticamente teórico, más allá de toda redención, quien, a pesar de estas diferencias, persista aún en conciliar los obstinados aceites y aguas de la poesía y la verdad.

Dividiendo el mundo de la mente en sus tres más inmediatamente obvias distinciones, tenemos el intelecto puro, el gusto y el sentido moral. Coloco el

gusto en el medio, porque es justamente esta posición la que ocupa en la mente. Se relaciona íntimamente con ambos extremos; pero el sentido moral está separado por una diferencia tan débil que Aristóteles no ha vacilado en colocar algunas de sus operaciones entre las virtudes mismas. Sin embargo, encontramos que las *funciones* del trío están marcadas con suficiente distinción. Así como el intelecto se ocupa de la verdad, el gusto nos informa de lo bello, mientras que el sentido moral considera el deber. De este último, mientras que la conciencia enseña la obligación, y la razón la utilidad, el gusto se contenta con exhibir los encantos: oponiéndose al vicio sólo sobre la base de su fealdad, su desproporción, su animosidad hacia lo adecuado, lo apropiado, lo armonioso. En una palabra, hacia la belleza.

Un instinto inmortal implantado profundamente en el espíritu del hombre es pues, visiblemente, un sentido de la belleza. Esto es lo que le proporciona el placer en las múltiples formas, sonidos, olores y sentimientos entre los cuales existe. Y así como el lirio se repite en el lago o los ojos del Amarilis en el espejo, así también es la repetición meramente oral o escrita de estas formas, olores, sonidos, colores y sentimientos, una fuente duplicada de placer. Pero esta mera repetición no es poesía. Quien cante simplemente, por más que lo haga con encendido entusiasmo, o con la más vívida verdad en la descripción, las vistas, sonidos, olores, colores y sentimientos que *lo* saludan en común con toda la humanidad, digo que , ha fracasado, sin embargo, en demostrar su título divino. Hay algo a la distancia que no ha logrado todavía alcanzar. Tenemos aún una sed insaciable para aliviar la cual no nos han mostrado las fuentes de cristal. Esta sed pertenece a la inmortalidad del hombre. Es a la vez una consecuencia y una señal de su existencia perenne. Es el deseo de la mariposa nocturna por alcanzar la estrella. No es una mera apreciación de la belleza ante nosotros sino un esfuerzo salvaje por alcanzar la belleza en lo alto. Inspirados por una presciencia extática de las glorias más allá de la tumba, luchamos por medio de combinaciones multiformes entre las cosas y los pensamientos del tiempo, para alcanzar una parte de esa belleza, cuyos elementos mismos tal vez pertenecen sólo a la eternidad. Y así, cuando por la poesía, o cuando por la música –el más cautivador de los modos poéticos–, nos encontramos deshechos en lágrimas, las vertemos, no como supone el abate Gravina, por exceso de placer, sino por cierta malhumorada e impaciente tristeza ante nuestra inhabilidad para captar ahora, enteramente, aquí en la Tierra y de una vez para siempre, esos goces divinos y extáticos, de los cuales, *a través* del poema o *a través* de la música logramos captar sólo unos breves e indeterminados vislumbres.

La lucha por aprehender la belleza sobrenatural –esta lucha realizada por almas adecuadamente constituidas– ha dado al mundo todo *aquello* que a él (el mundo) le ha sido jamás permitido entender y *sentir* como poético.

El sentimiento poético, por supuesto, puede desarrollarse en distintos modos –en la pintura, la escultura, la arquitectura y la danza, muy especialmente en la música– y muy particularmente, y en un amplio campo, en la composición del jardín paisajístico. Nuestro actual tema, sin embargo, sólo se ocupa de su manifestación en palabras. Y admitidme aquí, hablar brevemente sobre el tema del ritmo. Contentándome con la certeza de que la música, en sus varios modos de metro, ritmo y rima, es de una importancia tan grande para la poesía que nunca ha de ser sensatamente rechazada pues es un auxiliar tan vitalmente importante que es simplemente tonto quien no acepta su ayuda, me detendré ahora a sostener su absoluta esencialidad. Es en la música, tal vez, donde el alma está más cerca de alcanzar el gran fin cuando está inspirada por el sentimiento poético: la creación de la belleza sobrenatural. *Puede* que aquí, verdaderamente, este sublime fin sea, a veces, alcanzado en realidad. A menudo sentimos, con un tembloroso deleite, que un arpa terrestre terrenal emite notas que *no pueden* ser desconocidas por los ángeles. Y entonces no cabe duda de que en la unión de la poesía con la música en su sentido popular, encontraremos el terreno más amplio para el desarrollo poético. Los antiguos bardos y *Minnesingers* tenían ventajas que nosotros no poseemos. Y Thomas Moore, cantando sus propias canciones, de la manera más legítima, las perfeccionaba como poemas.

Entonces, para recapitular: definiría, en resumen, la poesía, como la Creación Rítmica de la Belleza. Su único árbitro es el gusto. Sólo tiene relaciones colaterales con el intelecto o con la conciencia. A menos que, incidentalmente, no tenga nada que ver con el deber o con la verdad.

Agregaremos, sin embargo, algunas palabras como explicación. *Ese* placer que es a la vez el más puro, el más sublime y el más elevado, deriva, sostengo, de la contemplación de la belleza. Sólo en la contemplación de la belleza nos es posible alcanzar esa deleitable elevación o excitación *del alma*, que reconocemos como el sentimiento poético y que es tan fácilmente distinguido de la verdad, que es la satisfacción de la razón, o de la pasión, que es la excitación del corazón. Yo hago de la belleza, por tanto, –usando la palabra como incluyendo lo sublime– hago de la belleza la provincia del poema, simplemente porque es una obvia regla del arte que los efectos deben surgir lo más directamente posible de sus causas: nadie hasta ahora ha sido tan débil como para negar que la peculiar elevación de que hablamos es por lo menos *más prontamente* alcanzada en el poema. No se sigue, de ninguna manera, que las incitaciones de la pasión o los preceptos del deber, o aun las lecciones de la verdad, no puedan ser introducidas en un poema, y con ventaja; porque pueden favorecer incidentalmente, de distintas maneras, los fines generales de la obra. Pero el auténtico artista siempre se las ingeniará para bajarlas de tono, sujetándolas adecuadamente a la belleza, que es la atmósfera y la esencia real del poema.

No puedo introducir mejor los pocos poemas que presentaré a su consideración, que citando el Proemio al "*Waif*"[1] de Longfellow:

El día ha terminado y la oscuridad
Cae de las alas de la Noche,
Como una pluma del águila en su vuelo
Flota hacia abajo.

Veo las luces de la aldea
Brillar a través de la lluvia y la niebla,
Y un sentimiento de tristeza me posee
Que mi alma no puede resistir;

Un sentimiento de pena y nostalgia,
Que no es semejante al dolor,
Y que sólo se parece a la tristeza
Como la niebla se parece a la lluvia.

Ven, léeme algún poema,
Una simple y sincera balada,
Que calme este sentimiento desasosegado
Y destierre los pensamientos del día.

No de los grandes maestros,
No de los poetas sublimes
Cuyos distantes pasos resuenan
A través de los corredores del Tiempo.

Porque, como los sones de música marcial,
Sus potentes pensamientos sugieren
La interminable tarea y esfuerzo de la vida;
Y esta noche anhelo el descanso.

Léeme de algún poeta más humilde,
Cuyas canciones brotaron de su corazón,
Como chaparrones de las nubes de verano,
O como surgen las lágrimas de los párpados.

Quien a través de largos días de labor
Y noches privadas de tranquilidad,

[1] *Waif*: niño abandonado. *(N. del T.)*

Oía aún en su alma la música
De melodías maravillosas.

Esas canciones tienen el poder de aquietar
El pulso intranquilo del cuidado,
Y llegan como la bendición
Que sigue a la plegaria.

Lee entonces del atesorado volumen
El poema de tu elección,
Y presta a la rima del poeta
La belleza de tu voz.

Y la noche se llenará de música,
Y los cuidados que infestan el día
Plegarán sus tiendas como los árabes,
Y sigilosamente se marcharán.

Sin gran despliegue de imaginación, estas líneas han sido justamente admiradas por la delicadeza de su expresión. Algunas de las imágenes son muy efectivas. Nada puede ser mejor que:

Los poetas sublimes,
Cuyos pasos distantes resuenan
Por los corredores del Tiempo.

También es de mucho efecto la idea de la última estrofa. El poema en su totalidad, sin embargo, debe ser principalmente admirado por la graciosa *insouciance* de su metro, tan de acuerdo con el carácter de los sentimientos, y especialmente por la *facilidad* del modo general... Esta *facilidad* o naturalidad en un estilo literario ha sido de costumbre considerada como facilidad sólo en apariencia, como un punto realmente difícil de lograr. Pero no es así: un modo natural: sólo es difícil para aquel que nunca lo abordaría, para el no natural. Es el resultado de escribir con el entendimiento o con el instinto, considerar que el *tono*, en la composición, debe ser siempre aquel que la masa de la humanidad adoptaría. Y debe perpetuamente variar, por supuesto, de acuerdo con la ocasión. El autor que, siguiendo el estilo de *The North American Review*, sea en toda ocasión meramente "tranquilo", debe necesariamente en *muchas* ocasiones ser simplemente tonto o estúpido; y no tiene más derecho a ser considerado "fácil" o "natural" que un *cockney* exquisito, o que la Bella Durmiente en las figuras de cera.

Entre los poemas menores de Bryant, ninguno me ha impresionado tanto como el que titula "Junio". Cito sólo una parte de él:

Allí, a través de las largas, largas horas del verano,
Ha de estar la luz dorada,
Y la espesa hierba joven y los macizos de flores
Estarán presentes en su belleza.
La oropéndola construirá y contará
Su historia de amor, junto a mi celda;
La vana mariposa
Lo hará descansar allí, y se oirán
La abeja dueña y el picaflor.

¿Y qué, si a mediodía, alegres gritos.
Nos llegan desde la aldea,
O canciones de niñas, bajo la luna
Mezcladas con risas de hadas?
¿Y qué si en la luz del crepúsculo
Prometidos amantes caminan a la vista
De mi bajo monumento?
Ojalá la encantadora escena alrededor
No conozca vista o sonido más triste.

Yo sé, yo sé, que no vería
El glorioso espectáculo de la estación,
Ni su luz brillaría para mí;
Ni fluiría su frenética música
Pero si, alrededor del lugar de mi sueño,
Los amigos que amo vinieran a llorar,
No se apresurarían a marcharse.
Aires y canciones suaves, y la luz y su flor,
Los detendrían largamente junto a mi tumba.

Ellos llevarían a sus debilitados corazones
Los pensamientos de lo que ha sido,
Y les hablarían de alguien que compartir no puede
La alegría de la escena;
Cuya parte en toda la pompa que llena
El circuito de las colinas del verano
Es que su tumba es verde;
Y profundamente se alegrarían sus corazones
Al oír nuevamente su viviente voz.

El ritmo fluyente es aquí hasta voluptuoso, nada podría ser más melodioso. El poema siempre me ha afectado de una manera notable. La intensa melancolía que parece surgir, inevitablemente, a la superficie de todos los alegres dichos del poeta acerca de su tumba, nos estremece el alma y en ese estremecimiento está la más genuina elevación poética. La impresión que deja es la de una tristeza placentera. Y si en la restante composición que os presentará, hay siempre en apariencia un tono más o menos similar, dejadme recordaros que (no sabemos cómo o por qué) esta cierta mancha de tristeza está inseparablemente relacionada con todas las más altas manifestaciones de la verdadera belleza. Lo está, sin embargo.

> Un sentimiento de pena y nostalgia
> Que no es semejante al dolor
> Y sólo se parece a la tristeza
> Como la niebla se parece a la lluvia.

La mancha de que hablo es claramente perceptible aun en un poema tan lleno de brillo y espíritu como "La salud", de Edward Coate Pinckney.

> Lleno esta copa para alguien compuesta
> Sólo de belleza,
> Una mujer, del sexo débil
> Aparente dechado,
> A quien los mejores elementos
> y amables estrellas han dado
> Una forma tan bella que, como el aire,
> Es menos de esta Tierra que del Cielo.
>
> Su mismo tono es propio de la música,
> Como el de los pájaros matutinos,
> Y algo más que melodía
> Mora siempre en sus palabras;
> Ellas son acuñadas por su corazón,
> Y cada una fluye de sus labios
> Como puede verse la hinchada abeja
> Surgir hacia afuera de la rosa.
>
> Los afectos son como pensamientos para ella,
> La medida de sus horas;
> Sus sentimientos tienen la fragancia,
> La frescura de las flores jóvenes;

Y bellas pasiones, a menudo cambiantes,
La llenan de modo que parece
La imagen de ellas por turnos,
¡El ídolo de pasados años!

De su rostro brillante una mirada dibujará
Un cuadro en el cerebro,
Y de su voz, en corazones resonantes
Un sonido durará largo tiempo;
Pero el recuerdo, tal como el mío de ella
Tanto enternece,
Que cuando la muerte esté cerca, mi último suspiro
No será de la vida, sino suyo.

Llené esta copa para alguien compuesta
Sólo de belleza,
Una mujer, del sexo débil
Aparente dechado
¡A su salud! y ojalá hubiera en la Tierra
Algunas más de esa forma.
Que la vida fuera toda poesía
Y el abatimiento sólo un nombre.

La desgracia de Mr. Pinckney era haber nacido tan al sur. Si hubiese nacido en Nueva Inglaterra, es probable que hubiera sido clasificado como el primero de los poetas líricos norteamericanos por ese magnánimo cabildo que por tanto tiempo ha controlado los destinos de las letras norteamericanas, dirigiendo ese engendro llamado *The North American Review*. El poema que acabo de citar es especialmente hermoso; pero la elevación poética que induce debe ser atribuida principalmente a nuestra simpatía por el entusiasmo del poeta. Perdonamos sus hipérboles por la evidente honestidad con que las expresa.

Sin embargo, no era de ningún modo mi propósito extenderme en alabanzas de lo que quería leeros. Estas obras necesariamente hablarán por sí mismas. Boccalini, en sus *Advertisements for Parnassus,* nos dice que Zoilo una vez presentó a Apolo una crítica muy cáustica sobre un libro muy admirable, ante lo cual el dios le preguntó acerca de las bellezas de la obra. Él replicó que sólo se ocupaba de los errores. Al oír esto, Apolo, entregándole una bolsa de trigo sin aventar, le pidió que tomara *toda la paja* como recompensa.

Ahora bien, esta fábula cuadra muy bien como un golpe a los críticos, pero no estoy muy seguro de que el dios estuviese en lo cierto. No estoy de ningún modo seguro de que los verdaderos límites del deber de los críticos no hayan

sido groseramente mal entendidos. La excelencia, especialmente en un poema, puede ser considerada a la luz de un axioma, que sólo necesita ser *enunciado* con propiedad para hacerse evidente. *No* es excelencia lo que requiere ser demostrado como tal; y por tanto, señalar muy particularmente los méritos de una obra de arte es admitir que *no* son enteramente méritos.

Entre las *Melodies* de Thomas Moore hay una cuyo carácter distinguido como un poema propiamente dicho parece haber sido singularmente dejado de lado. Me refiero a las líneas que comienzan: "Ven, descansa en este pecho". La intensa energía de su expresión no es superada por nada en Byron. Hay dos de las líneas en las que es transmitido un sentimiento que encarna la *totalidad* de la divina pasión del amor, un sentimiento que, tal vez, ha encontrado eco en más y más apasionados corazones humanos que ningún otro sentimiento encarnado alguna vez en palabras.

> Ven, descansa en este pecho, mi querido ciervo herido,
> Aunque el rebaño ha huido de ti, tu hogar está todavía aquí;
> Aquí está todavía la sonrisa que ninguna nube puede cubrir
> Y un corazón y una mano todos tuyos hasta el fin.
>
> ¡Oh! ¿para qué ha sido hecho el amor, si no es el mismo
> A través del gozo y del tormento, de la gloria y la vergüenza?
> No sé, no pregunto, si hay culpa en ese corazón,
> Pero sé que te amo, seas lo que seas.
>
> Me has llamado ángel en momentos de felicidad,
> Y seré tu ángel entre los horrores de esto,
> ¡A través de las llamas, sin acobardarme, para seguir tus pasos
> Y protegerte, y salvarte, o perecer también allí!

Ha estado de moda últimamente negarle imaginación a Moore, mientras que se le concede fantasía –una distinción que se origina en Coleridge– aquel que comprendió mejor que ningún hombre los grandes poderes de Moore. El hecho es que la fantasía de este poeta predomina tanto sobre todas sus otras facultades y sobre la fantasía de todos los demás hombres que ha inducido la idea, muy naturalmente, de que es *sólo* fantasioso. Pero nunca hubo error mayor. Nunca se le hizo una mayor injusticia a la fama de un verdadero poeta. En el ámbito de la lengua inglesa no puedo traer a la memoria un poema más profunda, más extrañamente *imaginativo*, en el mejor sentido, que las líneas que empiezan: "Quisiera estar junto a ese sombrío lago", compuestas por Thomas Moore. Lamento no poder recordarlas.

Uno de los más nobles –y hablando de fantasía– uno de los poetas modernos más singularmente llenos de fantasía, fue Thomas Hood. Su "Fair Ines"siempre ha tenido para mí un encanto inexpresable:

¿No habéis visto a la bella Inés?
Ella se ha ido al Oeste
Para deslumbrar cuando el sol se ha puesto,
Y despojar de descanso al mundo;
Se llevó consigo nuestra luz del día,
Las sonrisas que más amábamos,
Con rubores matinales en su mejilla,
Y perlas sobre su pecho.

¡Oh! Vuelve de nuevo, bella Inés,
Antes que caiga la noche,
Por temor de que la luna brille sola,
Y las estrellas refuljan sin rival;
Y bendito será el amante
Que camine bajo su luz
Y respire amor contra tu mejilla.
¡No me atrevo siquiera a escribir!

¡Ojalá hubiese yo sido, bella Inés,
Ese caballero galante
Que cabalgaba tan alegre a tu lado
Y murmuraba tan cerca de ti!
¿No había bellas damas en su tierra
Ni amantes fieles aquí,
Que debió cruzar los mares para conquistar
A la más amada de las amadas?

Yo te vi, bella Inés,
Descender por la costa
Con grupos de nobles caballeros,
Con banderas flameando delante;
Y gentiles jóvenes y alegres niñas,
Que llevaban blanquísimas plumas;
¡Habría sido un hermoso sueño,
Si no hubiera sido más!

¡Ay de mí! ¡Ay de mí!, bella Inés,
Se fue con canciones,

Con música marcando sus pasos,
Y salvas de la multitud;
Pero algunos estaban tristes y no sentían regocijo,
Sino sólo lo inoportuno de la música,
Con sonidos que cantaban adiós, adiós,
A quien amaste por tan largo tiempo.

Adiós, adiós, bella Inés,
Ese barco nunca llevó
Una dama tan hermosa en su cubierta,
Ni bailó antes tan ligeramente
¡Ay de mí! Por el placer en el mar,
Y la tristeza en la costa!
¡La sonrisa que bendijo el corazón de un amante
Ha roto muchos más!

"The Haunted House"[2] del mismo autor, es uno de los poemas más auténtico que hayan sido escritos; uno de los más auténticos, uno de los más impecables, uno de los más plenamente artísticos, tanto por su tema como por su ejecución. Es, además, poderosamente ideal e imaginativo. Lamento que su longitud lo haga inadecuado para el propósito de esta conferencia. En su lugar, permitidme ofreceros la universalmente apreciada "*Bridge of Sighs*"[3].

¡Una más infortunada,
Cansada de respirar,
Temerariamente inoportuna
Se ha ido a la muerte!

Álzala tiernamente,
Levántala con cuidado:
¡Tan joven y hermosa,
Tan finamente formada!

Mira sus vestiduras
Que se adhieren como una mortaja;
Mientras la ola constantemente
Gotea de sus ropas;

[2] *La casa embrujada (N. del T.)*
[3] *Puente de los suspiros (N. del T.)*

Álzala al instante.
Con amor, no con odio.

No la toques con desdén;
Piensa en ella con tristeza,
Dulce y humanamente;
No en sus manchas,
Todo lo que queda de ella
Es ahora pura feminidad.

No indagues profundamente
Su rebelión
Irrespetuosa y temeraria;
Más allá de todo deshonor
La muerte ha dejado en ella
Sólo la belleza.

Aun, por todos sus pecados,
Como una hija de Eva
Enjuga sus pobres labios
Que exudan fríamente.

El crudo viento de marzo
La hizo temblar y estremecerse,
Pero no el oscuro arco
Ni el negro río que fluye:
¡Insensata por la historia de la vida,
Alegre ante el misterio de la muerte
Presta a ser arrojada
En cualquier parte, en cualquier parte
Fuera del mundo!

Se arrojó audazmente adentro,
Sin importarle cuán frío
El áspero río fluía,
Al borde de él,
¡Imagínalo, piensa en él,
Hombre disoluto!
Luego, si puedes,
¡Báñate en él, bebe de él!

¡Levántala tiernamente,
Álzala con cuidado;

Tan joven y hermosa,
Tan finamente formada!

Recoge su cabellera,
Cuya peineta se ha soltado;
Sus bellas trenzas castañas;
Mientras que el asombro se pregunta:
¿Dónde estaba su hogar?

¿Quién era su padre?
¿Quién era su madre?
¿Tenía ella una hermana?
¿Tenía un hermano?
¿O era ella más querida
Aún y más cercana
Que todos los demás?

¡Ay de mí! ¡Por la rareza
De la caridad cristiana
Bajo el sol!
¡Oh! ¡Era conmovedor!
Cerca de una ciudad populosa,
No tenía un hogar.

Los sentimientos fraternales,
Paternales, maternales,
Se habían transformado:
El amor, con evidencia cruel,
Arrojado de su altura;
Hasta la providencia de Dios
Parecía enajenada.

Donde las lámparas titilan
Allá lejos en el río,
Con muchas luces
De ventanas y ventanales
De la bohardilla al sótano,
Ella estaba, con asombro,
Sin hogar por la noche.
Antes de que sus miembros frígidos
Se vuelvan muy rígidos,
Amable y bondadosamente,
Alísalos y cálmalos,

¡Y cierra sus ojos,
Que tan ciegamente miran!

Mirando con espanto
A través del barro impuro,
Como cuando la desafiante
Última mirada de desesperación
Estaba fija en el futuro.

Pereciendo melancólica,
Impulsada por la insultante,
Fría inhumanidad,
Que encendía la locura
En su descanso,
¡Cruza humildemente sus manos
Como si orara sin palabras,
Sobre su pecho!
¡Reconociendo su iniquidad,
Su mal comportamiento,
Y dejando, con mansedumbre,
Sus pecados a su Salvador!

El vigor de este poema no es menos notable que su patetismo. La versificación, aunque llevando la fantasía al borde mismo de lo fantástico, está no obstante admirablemente adaptada a la salvaje locura que es la tesis del poema.

Entre los poemas menores de Lord Byron, hay uno que nunca ha recibido de los críticos la alabanza que sin duda merece:

Aunque el día de mi destino ha terminado
Y la estrella de mi sino ha declinado
Tu dulce corazón rehusó descubrir
Las faltas que tantos pudieron encontrar;
Aunque tu alma conocía mi pena,
No se rehusó a compartirla conmigo,
Y el amor que mi espíritu ha pintado
Nunca lo ha encontrado sino en *ti.*

Ahora, cuando la naturaleza a mi alrededor sonríe
La última sonrisa que responde a la mía,
No creo que me esté engañando
Porque me recuerda a la tuya;

Y cuando los vientos luchan con el océano,
Como conmigo los pechos en que creí,
Si sus olas incitan una emoción,
Es porque me llegan de *ti.*

Aunque la roca de mi última esperanza se hace añicos,
Y sus fragmentos se hunden en el oleaje,
Aunque siento que mi alma está entregada
Al dolor, no será su esclava,
Muchos remordimientos me asedian:
Pueden golpearme pero no despreciarme,
Pueden torturarme pero no someterme,
Es en *ti* que pienso, no en ellos.

Aunque humana, no me engañaste,
Aunque mujer, no me abandonaste,
Aunque amada, evitaste apenarme,
Aunque calumniada, nunca flaqueaste,
Aunque en ti confié, no me traicionaste,
Aunque partiste, no fue para huir,
Aunque atenta, no fue para difamarme,
Ni callaste, para que el mundo pudiese desmentir.

Pero no culpo al mundo, ni lo desprecio,
Ni a la guerra de muchos contra mí
Si mi alma no estaba hecha para estimarlo,
Era insensato no rehuirlo antes:
Y si ese error me ha costado caro,
Y más de lo que alguna vez pude prever,
He comprobado que pese a todas mis pérdidas,
No pudo despojarme de *ti.*

De las ruinas del pasado, que ha perecido,
Puedo al menos recordar esto:
Me han enseñado que lo que más he querido
Merecía ser lo más amado de todo:
En el desierto está surgiendo una fuente,
En el vasto desierto hay todavía un árbol,
Y un pájaro canta en la soledad
Y le habla a mi espíritu de *ti.*

Aunque este ritmo es uno de los más difíciles, poco podría mejorarse la versificación. Nunca un *tema* más noble comprometió la pluma de un poeta.

Es una idea que eleva el alma la de que ningún hombre tiene derecho a quejarse de su destino, mientras en la adversidad retiene todavía el amor inquebrantable de una mujer.

De Alfred Tennyson –aunque con perfecta sinceridad lo considero el poeta más noble que haya vivido jamás–, me he permitido sólo el tiempo de citar un ejemplo muy breve. Lo llamo y lo *creo* el más noble de los poetas, *no* porque las impresiones que produce sean en *todo* momento las más profundas, *no* porque la excitación poética que provoca sea en *todo* momento la más intensa, sino porque es en todo momento la más etérea. En otras palabras, la más sublime y la más pura. Ningún poeta pertenece tan poco a la Tierra, terrenal. Lo que estoy por leer es de su último, extenso poema, "The Princess":

> Lágrimas, vanas lágrimas, no sé lo que significan,
> Lágrimas de la profundidad de alguna divina desesperación
> Surgen en el corazón y se acumulan en los ojos,
> Al mirar los felices campos del otoño
> Y pensar en los días que no son más.
>
> Frescas como los primeros rayos que relucen en una vela,
> Que trae a nuestros amigos desde los infiernos,
> Tristes como el último que se enrojece sobre nosotros
> Que se hunde con todo lo que amamos bajo el borde;
> Tan tristes, tan frescos, los días que no son más.
>
> ¡Ah!, triste y extraña como en oscuros amaneceres de verano
> La melodía más temprana de pájaros semidespiertos
> A oídos moribundos, cuando a los ojos moribundos
> La ventana lentamente proyecta un cuadrado de tenue luz
> Tan tristes, tan extraños, los días que no son más.
>
> Queridos como besos recordados después de la muerte,
> Y dulces como los fingidos por la fantasía sin esperanzas
> Sobre labios que son para otros; profundos como el amor,
> Profundos como el primer amor, y frenéticos
> con todo el remordimiento;
> O Muerte en Vida, los días que no son más.

Así, aunque de una manera muy superficial e imperfecta, he tratado de transmitiros mi concepción del principio poético. Ha sido mi propósito sugerir que, mientras que este principio mismo es estricta y simplemente la aspiración humana a la belleza sobrenatural, la manifestación del principio se encuentra siempre en *una sublime excitación del alma*, totalmente indepen-

diente de esa pasión que es la intoxicación del corazón, o de esa verdad que es la satisfacción de la razón. Porque respecto de la pasión –¡ay de mí!– su tendencia es a degradar más bien que a elevar el alma. El amor, por el contrario –el amor– el verdadero, el divino Eros –lo perteneciente al cielo, como distinguido de la Venus Dioæan– es incuestionablemente el más puro y genuino de todos los temas poéticos. Y respecto de la verdad, si, sin duda, a través del logro de la verdad llegamos a percibir una armonía donde ninguna aparecía antes, experimentamos enseguida el verdadero efecto poético; pero este efecto se refiere sólo a la armonía y no, en el más mínimo grado, a la verdad, que meramente sirvió para poner de manifiesto la armonía.

Alcanzaremos, sin embargo, más inmediatamente una concepción distinta de lo que es la verdadera poesía, por una mera referencia a algunos de los elementos simples que producen en el poeta mismo el efecto poético. Él reconoce la ambrosía que alimenta su alma en las órbitas brillantes que relucen en el cielo, en las volutas de la flor en el racimo de los arbustos bajos, en el ondear de los campos de grano en la inclinación de los altos árboles orientales, en la distancia azul de las montañas en los grupos de nubes, en el centelleo de arroyos semiocultos, en el brillo de los ríos de plata, en el reposo de los lagos aislados, en las profundidades de los pozos solitarios que reflejan las estrellas. Lo percibe en las canciones de los pájaros en el arpa de Eolo[4], en el suspiro del viento nocturno, en la voz quejosa de la selva, en la espuma que llega quejosa a la costa en el fresco aliento de los bosques, en el aroma de la violeta, en el perfume voluptuoso del jacinto, en el sugestivo olor que le llega al anochecer de islas distantes no descubiertas, sobre oscuros océanos, ilimitados e inexplorados. Lo reconoce en todos los pensamientos nobles, en todos los motivos no mundanos, en todos los impulsos sagrados, en todos los hechos caballerescos, generosos y abnegados. Lo siente en la belleza de la mujer en la gracia de sus pasos en el brillo de sus ojos, en la melodía de su voz, en su risa suave, en su suspiro en la armonía susurrante de sus vestidos . Lo siente profundamente, en sus palabras afectuosas y atractivas, en sus ardientes entusiasmos, en sus amables actos de caridad, en su modesta y devota tolerancia pero sobre todo muy por encima de todo, se arrodilla ante él, lo adora en la fe, en la pureza, en la fuerza, en la absolutamente divina majestad de su amor.

Permitidme terminar con el recitado de otro breve poema, uno de carácter muy distinto de todos los que he citado antes. Es de Motherwell y se titula "The Song of the Cavalier"[5]. Con nuestras modernas y absolutamente racionales

[4] Dios del viento. *(N. del E.)*
[5] "La canción del caballero". *(N. del T.)*

ideas del absurdo y la impiedad de la guerra, no estamos precisamente en el estado de ánimo más adecuado para simpatizar con el sentimiento y, por tanto, apreciar la excelencia real del poema. Para hacer esto plenamente, debemos identificarnos en la fantasía con el alma del viejo caballero:

> Montad, montad, valientes y galantes todos
> Y rápidamente poneos vuestros cascos:
> Los enviados de la Muerte, la Fama y el Honor
> Nos llaman al campo de nuevo.
> Lágrimas de mujer no llenarán vuestros ojos
> Cuando empuñeis la espada en la mano,
> Con el corazón entero partiremos, y sin suspiros,
> A lo más hermoso del país;
> ¡Que las flautas suenen y el cuervo pichón
> Llore y grite,
> Nuestra tarea es luchar como hombres
> Y como héroes morir!

El fundamento racional del verso*

[*The Southern Literary Messenger*,
octubre de 1848]

PARTE I

La palabra "verso" es usada aquí, no en su sentido estricto o primitivo, sino como el término más conveniente para expresar en general y sin pedantería todo lo implicado en la consideración del ritmo, la rima, el metro y la versificación.

No hay, quizá, ningún tema en la literatura refinada que haya sido más pertinazmente discutido, y por cierto ninguno acerca del cual pueda con justicia decirse que existe tanta inexactitud, confusión, error, tergiversación, mistificación y evidente ignorancia por todas partes. Si el tema fuera realmente difícil, o si residiera en la nebulosa región de la metafísica, donde los vapores de la duda pueden tomar cualquier forma a voluntad o según la fantasía del contemplador, tendríamos menos razones para asombrarnos ante todas estas contradicciones y perplejidades; pero en verdad el tema es extremadamente simple; posiblemente una décima parte puede llamarse ética; nueve décimas, sin embargo, pertenecen a la matemática: y el todo se incluye dentro de los límites del más común de los sentidos el sentido común.

"Pero si éste es el caso", se preguntará, "¿cómo pueden haber surgido tantos malentendidos? ¿Es concebible que miles de profundos eruditos, que han investigado un asunto tan sencillo durante siglos, no hayan podido sacarlo a la plena luz de que al menos es susceptible?" Confieso que estas preguntas no son

* *Verse*, del latín *vertere*, volver a la línea, así llamado debido a la vuelta o recomienzo de la serie de pies. De modo que estrictamente hablando es una línea. En este sentido, sin embargo, he preferido usar sólo la segunda palabra; empleando la anterior en la acepción general en el título de este trabajo.

fáciles de contestar: en todo caso, una respuesta satisfactoria a ellas no costaría más esfuerzo que, si adecuadamente considerada, la entera *vexata question* con que se relaciona. No obstante, no hay mayor dificultad o peligro en sugerir que "los miles de profundos eruditos" *puedan* haber errado: primero, porque eran eruditos; en segundo lugar, porque eran profundos, y en tercer lugar, porque eran miles, habiéndose entonces multiplicado por mil la impotencia de la erudición y profundidad. Hago estas sugerencias seriamente; porque, nuevamente en primer lugar, hay algo en la "erudición" que nos lleva a una ciega adoración del Ídolo del Teatro, de Bacon, en un irracional respeto por lo antiguo; en segundo lugar, la auténtica "profundidad", rara vez es profunda; es la naturaleza de la verdad, en general, como de algunos minerales, ser más ricos cuanto más superficiales; en tercer lugar, el tema más claro puede ser oscurecido por la superabundancia del discurso. En química, la mejor manera de separar dos cuerpos es añadir un tercero; en la especulación, los hechos a menudo concuerdan con los hechos y los argumentos con los argumentos, hasta que un hecho o argumento adicional bienintencionado introduce el conflicto. En un caso entre cien, un punto es discutido excesivamente por ser oscuro; en los noventa y nueve restantes es oscuro porque se lo discute excesivamente. Cuando un tema se presenta así, el modo más fácil de investigarlo es olvidarse de que se ha intentado cualquier investigación previa.

Pero, de hecho, mientras que se ha escrito mucho sobre los ritmos griego y latino, y aun sobre el hebreo, se ha hecho poco esfuerzo para examinar el de las lenguas modernas. Respecto del inglés, no se ha hecho comparativamente nada. Puede decirse, por cierto, que no poseemos un tratado sobre nuestro propio verso. En nuestras gramáticas comunes y en nuestras obras de retórica o prosodia en general, se encuentran ocasionalmente capítulos, es verdad, que llevan el título "Versificación", pero son, en todos los casos, excesivamente pobres. No pretenden analizar; no proponen ningún sistema, ni siquiera intentan dar reglas; todo depende de la "autoridad". Se limitan, de hecho, a mera ejemplificación de las supuestas variaciones de pies y líneas ingleses, aunque en ninguna obra que yo conozca se describen correctamente dichos pies ni éstas se detallan en toda su extensión. Sin embargo, lo que mencionamos es todo, si exceptuamos la introducción ocasional de cierto "*pedagogismo*", tal como éste, tomado de las prosodias griegas: "Cuando falta una sílaba, se dice que el verso es catalécticO; cuando hay una sílaba redundante, forma un hipermetro". Ahora bien, que una línea sea llamada cataléctica o acataléctica no es, tal vez, de vital importancia, es hasta posible que el estudiante pueda decidir rápidamente, cuándo *a* debe ser usada y cuándo omitida, y no obstante ser ignorante, al mismo tiempo, de *todo* lo que vale la pena saber respecto de la estructura del verso.

Un defecto predominante en todos nuestros tratados (si es que puede llamárselos así) es restringir el tema a mera *versificación*, mientras que el *verso* en general, en el sentido dado al término en el título de este trabajo, es el asunto real en cuestión. Ni tengo tampoco conocimiento de que siquiera una de nuestras gramáticas defina adecuadamente la propia palabra versificación. "La versificación", dice una obra que tengo ante mí, cuya exactitud es mucho mayor que lo habitual –la "*English Grammar*"–, de Goold Brown: "La versificación es el arte de ordenar palabras en líneas de longitud correspondiente, de modo de producir armonía por una alternancia regular de sílabas que difieren en cantidad". El comienzo de esta definición podría aplicarse, por cierto, al *arte* de la versificación, pero no a la versificación misma. La versificación no es el arte de ordenar, etc., sino el real ordenamiento, una distinción demasiado obvia como para requerir comentarios. El error es aquí idéntico a uno que por mucho tiempo ha desacreditado la página inicial de cada una de nuestras gramáticas escolares. Me refiero a la definición misma de la gramática inglesa. Se dice que "la gramática inglesa es el arte de hablar y escribir la lengua inglesa correctamente". Esta fraseología, o algo esencialmente similar, es empleada –creo– por Bacon, Miller, Fisk, Greenleaf, Ingersoll, Kirkland, Cooper, Flint, Pue, Comly y muchos otros. Se presume que estos caballeros la adoptaron sin examen de Murray, quien a su vez la tomó de Lily (cuya obra era "*quam solam Regia Majestas in omnibus scholis docendam praecipit*"), y quien se la apropió sin reconocimiento, pero con algunas modificaciones sin importancia, de la *gramática latina* de Leonicenus. Puede mostrarse, sin embargo, que esta definición, recibida con tanta complacencia, no es, ni puede ser, una definición adecuada de la gramática inglesa. Una definición es aquello que describe su objeto de manera de distinguirlo de todos los demás, no es una definición de ninguna única cosa si sus términos son aplicables a cualquier otra. Pero si se pregunta "¿cuál es el propósito, el fin, la finalidad de la gramática inglesa?" nuestra obvia respuesta es, "el arte de hablar y escribir correctamente la lengua inglesa", es decir, debemos emplear las palabras precisas como definición de la gramática inglesa misma. Pero el objeto a ser alcanzado por cualquier medio no es, con seguridad, el medio. La gramática inglesa y el fin perseguido por ella son dos cuestiones suficientemente distintas; y una no puede ser considerada como la otra más razonablemente que un anzuelo puede considerarse como un pez. La definición, por tanto, que es aplicable al segundo caso, no puede ser verdadera en el primero. La gramática es en general el análisis del lenguaje; la gramática inglesa, del lenguaje inglés.

Pero para volver a la versificación tal como la definimos en el extracto anterior, "es el arte" (se dice allí) "de ordenar las palabras en líneas *de longitud correspondiente*". No es así, pues una correspondencia en la longitud de las

líneas no es de ningún modo esencial. Las odas de Píndaro son, con seguridad, ejemplos de versificación; no obstante, estas composiciones se destacan por una extrema diversidad en la longitud de sus líneas.

Se dice, además, que el ordenamiento se debe al propósito de producir "*armonía* por la alternancia regular", etc. Pero la *armonía* no es el único fin, ni siquiera el principal. En la construcción del verso nunca debe perderse de vista la *melodía*; sin embargo, éste es un punto que todas nuestras prosodias muy inexplicablemente han evitado tocar. Reglas razonadas sobre este tema deberían constituir una parte de todos los sistemas de ritmo.

"A fin de producir armonía", dice la definición, "por la *alternancia regular*", etc. Una alternancia *regular*, según descripta, no forma parte de ningún principio de versificación. El ordenamiento de espondeos y dáctilos, por ejemplo, en el hexámetro griego, es un ordenamiento que puede ser considerado azaroso. Por lo menos, es arbitrario. Sin interferencia con la línea como un todo, un dáctilo puede ser reemplazado por un espondeo o, a la inversa, en cualquier punto excepto el último y penúltimo pies, de los cuales el primero es siempre un espondeo y el segundo casi siempre un dáctilo. Aquí es claro que no tenemos ninguna "alternancia regular de sílabas que difieren en cantidad".

"A fin de producir armonía", continúa la definición, "por la alternancia regular de sílabas que difieren en cantidad", en otras palabras, por la alternancia, regular o irregular de sílabas largas y cortas; porque en el ritmo todas las sílabas son necesariamente o bien cortas o bien largas. Pero no sólo niego la necesidad de regularidad alguna en la sucesión de los pies y, en consecuencia, de las sílabas, sino que objeto la esencialidad de alternancia alguna, regular o irregular, o de sílabas largas y cortas. Observad que nuestro autor se ocupa ahora de una definición de la versificación en general, no de la versificación inglesa en particular. Pero los metros griegos y latinos abundan en espondeos y pírricos, los primeros consistentes en dos sílabas largas, los últimos en dos cortas; y hay innumerables casos de sucesión inmediata de muchos espondeos y muchos pírricos.

He aquí un pasaje de Silius Italicus:

Fallis te mensas inter quod credis inermem
Tot bellis qæsita viro tot cædibus armat
Majestas aeterna ducent: si admoveris ora
Cannas et Trebium ante oculos Trasymenaque busta
Et Pauli stare ingentem miraberis umbram.

Haciendo las elisiones exigidas por la prosodia clásica, debemos escandir el hexámetro así:

Fällït | të mën | säs ïn | tër qüod | crëdîs în | ërmëm |
Töt bël | lïs qüæ | sïtâ vî | rö töt | caedîbûs ärmät |
Mäjës | täs äe | tërnâ dû | cëm s´äd | möverîs | örä |
Cännäs | ët Trêbï | änt´ ôcû | lös Trâsÿ | mënâquë | büstä
Et Päu | lï stä | r´ ïngën | tëm mï | räbêrïs | ümbräm |

Se nos puede argumentar, sin embargo, que la *intención* de nuestro prosodista *era* hablar sólo de los metros ingleses y que, al omitir toda mención del espondeo y el pírrico, ha reconocido virtualmente su exclusión de nuestros ritmos. Un gramático no es nunca excusable, fundándose en el buen ejemplo de todos los autores de prosodia inglesa, por definir la versificación en sentido amplio, cuando su intención era definir meramente la inglesa. Diremos que todos estos prosodistas rechazan el espondeo y el pírrico. Sin embargo, todos admiten el yambo, que consiste en una sílaba corta seguida de una larga; el troqueo elegante es el inverso del yambo; el dáctilo está formado por una sílaba larga seguida de dos cortas; y el anapesto, por dos cortas seguidas por una larga. El espondeo es impropiamente rechazado, como mostraré a continuación. El pírrico es correctamente eliminado. Su existencia, ya sea en el ritmo antiguo o el moderno, es puramente quimérica y la insistencia en una tan confusa nulidad como un pie de *dos sílabas* cortas proporciona, quizá, la mejor evidencia de la grosera irracionalidad y sumisión a la autoridad que caracteriza nuestra prosodia. Entretanto, los reconocidos dáctilo y anapesto son suficientes para apoyar mi afirmación acerca de la alternancia, etc., sin referencia a los pies que se supone existen sólo en los metros griego y latino, porque un anapesto y un dáctilo pueden encontrarse en la misma línea cuando, por supuesto, tengamos una sucesión ininterrumpida de cuatro o más sílabas. El encuentro de estos dos pies es sin duda un accidente no contemplado en la definición que ahora discutimos; porque esta definición, al exigir una alternancia regular de sílabas que difieren en cantidad descansa en una sucesión regular de *pies* semejantes. Pero he aquí un ejemplo:

Sîng tô mê | Isâbëlle.

Ésta es la primera línea de una pequeña balada que tengo ante mí que procede con el mismo ritmo, uno particularmente hermoso. Más que todo esto. Las líneas inglesas están a menudo bien compuestas enteramente de una sucesión regular de sílabas *todas de la misma cantidad*: la primera línea, por ejemplo, del siguiente cuarteto de Arthur C. Coe:

¡Marchan! ¡marchan! ¡Marchan! Haciendo sonar sus pisadas. ¡Ho! ¡Ho! cómo pisan. ¡Descendiendo hacia los muertos!

La línea en bastardilla está formada por tres cesuras. La cesura, de la que tengo mucho que decir en adelante, es rechazada por las prosodias inglesas y muy mal representadas en las clásicas. Es un pie perfecto –el más importante en todo verso– consiste en una única *sílaba larga; pero la longitud de esta sílaba varía.*

Se ha hecho evidente que no hay un solo punto de la definición en cuestión que no implique un error. Pero para cualquier cosa más satisfactoria o más inteligible, buscaremos en vano en todo tratado publicado sobre el tema.

Un fracaso tan general y total sólo puede deberse a una interpretación más radical. De hecho, los prosodistas ingleses han seguido ciegamente a los pedantes. Estos últimos, como los *moutons de Panurge*, han estado ocupados en caer en zanjas, por la excelente razón de que sus líderes lo han hecho antes. Tomando como punto de partida la *Ilíada*, se la erigió en lugar de la naturaleza y el sentido común. Sobre este poema, en lugar de hechos y deducciones de hechos, o de la ley natural, se construyeron sistemas de pies, metros, ritmos, reglas; reglas que se contradicen entre sí cada cinco minutos y para casi todas las cuales pueden encontrarse el doble de excepciones que de ejemplos. Si cualquiera desea sentirse enteramente confundido –de ver cuán lejos la infatuación de lo que se llama "erudición clásica" puede conducir a un ratón de biblioteca en la producción de oscuridad a partir de la luz del sol– que dé vuelta por algunos momentos cualquiera de las prosodias griegas alemanas. Lo único claro que se encuentra en ellas es un magnífico desprecio del principio de "razón suficiente" de Leibniz.

Distraer la atención de la real cuestión que tratamos, por cualquier referencia ulterior a estos trabajos, es innecesario y la debilitaría. No puedo en este momento recordar ningún punto esencial de información que pueda extraerse de ellas, y las dejaré de lado con esta mera observación: que empleando de entre los numerosos "antiguos" pies sólo el espondeo, el troqueo, el yambo, el anapesto, el dáctilo y la cesura, me propongo escandir correctamente cualquiera de los ritmos de Horacio, o cualesquiera ritmos auténticos que el ingenio humano pueda concebir. Y este exceso de pies quiméricos es tal vez la menor de las supererogaciones escolásticas. *Ex uno disce omnia.* El hecho es que la *cantidad* es un punto en cuya investigación puede prescindirse de lo inútil de la mera erudición. Su apreciación es universal. No pertenece a ninguna región, a ninguna raza ni a ninguna era en especial. Ante la melodía y ante la armonía los griegos aguzaban sus oídos de un modo precisamente similar a como lo hacemos actualmente para fines similares, y no debería ser acusado de herejía si afirmo que un péndulo en Atenas habría vibrado de manera muy semejante a como lo hace un péndulo en la ciudad de Penn.

El verso se origina en el goce humano de la igualdad y la adecuadión. A este goce han de referirse también todos los modos del verso, el ritmo, el metro, la

estrofa, la rima, la aliteración, el *refrán* y otros efectos análogos. Como hay algunos autores que habitualmente confunden el ritmo y el metro, puede ser conveniente decir aquí que el primero se refiere al *carácter* de los pies (es decir, al ordenamiento de las sílabas) mientras que el segundo tiene que ver con el *número* de esos pies. Así, con "un *ritmo* dactílico" expresamos una secuencia de dáctilos. Con un "hexámetro dactílico" implicamos una línea o medida consistente en seis de esos dáctilos.

Para volver a la *igualdad*, su idea abarca las de similitud, proporción, identidad, repetición y adaptación o adecuación. No sería muy difícil ir aun detrás de la idea de igualdad y mostrar a la vez cómo y por qué la naturaleza humana se complace en ella, pero una investigación semejante sería, para cualquier fin ahora considerado, supererogatoria. Es suficiente señalar que el hecho es innegable, el hecho de que el hombre extrae placer de su percepción de la igualdad. Examinemos un cristal. Inmediatamente nos interesamos en la igualdad entre los lados y entre los ángulos de una de sus caras; la igualdad de los lados nos agrada, la de los ángulos duplica el placer. Al mostrar una segunda cara en todos los aspectos similar a la primera, este placer parece elevarse al cuadrado; al considerar una tercera, parece elevarse al cubo, y así sucesivamente. No tengo duda, por cierto, de que el deleite experimentado, si pudiera medirse, revelaría relaciones matemáticas exactas, como lo sugiero, es decir hasta cierto punto, más allá del cual habría una disminución en las relaciones similares.

La percepción del placer en la igualdad de los *sonidos es* el principio de la música. Los oídos no entrenados pueden apreciar sólo igualdades simples, tales como las que encontramos en los aires de balada. Mientras se compara un sonido simple con otro, ellos no son capaces de comparar la igualdad que subsiste entre esos dos sonidos simples tomados al unísono y otros dos sonidos simples similares tomados al unísono. Los oídos expertos, por otra parte, aprecian ambas igualdades en el mismo instante, aunque es absurdo suponer que ambos *se oyen* en el mismo instante. Uno es oído y apreciado en sí mismo, el otro es oído sólo por la memoria, y el instante se desliza y se confunde con la apreciación secundaria. El gusto musical altamente cultivado, de esta manera, goza no sólo de estas dobles igualdades –todas apreciadas en el mismo instante– sino que también conoce placenteramente, por medio de la memoria, de igualdades cuyos miembros ocurren a intervalos tan grandes que el gusto no cultivado las pierde totalmente. Que este último pueda estimar adecuadamente o decidir sobre los méritos de lo que se llama música científica, es por supuesto imposible. Pero la música científica no puede pretender una excelencia intrínseca; sólo es adecuada para oídos científicos. En su exceso reside el triunfo de lo *físico* sobre lo *moral* de la música. El sentimiento es vencido por el sentido. En general, los defensores de la melodía y la armonía simples tienen un argumento

infinitamente mejor, aunque se ha argumentado poco realmente sobre el tema.

En el verso, que no puede ser mejor designado que como una música inferior o menos competente, hay, felizmente, poca ocasión de complejidad. Ni aun la ciencia, ni la pedantería, pueden pervertir mucho su carácter rígidamente simple.

El rudimento del verso puede encontrarse posiblemente en el *espondeo*. El germen mismo de un pensamiento que busca satisfacción en la igualdad resultaría en la construcción de palabras de dos sílabas, igualmente acentuadas. Como corroboración de esta idea encontramos que los espondeos abundan más en las lenguas más antiguas. Podemos suponer fácilmente que el segundo paso es la comparación, es decir, la colocación de dos espondeos, o de dos palabras compuestas cada una de un espondeo. El tercer paso sería la yuxtaposición de tres de estas palabras. Para este momento la percepción de monotonía induciría una consideración ulterior; y así surge lo que lleva a Leigh Hunt a perder el hilo discutiendo bajo el título de "El *principio* de la variedad en la uniformidad". Por supuesto, no hay principio en el caso, ni en sostenerlo. La "uniformidad" es el principio, la "variedad" es sólo lo que naturalmente asegura al principio contra la autodestrucción por exceso de yoísmo. Además, la "uniformidad" es la peor palabra que podría haberse elegido para la expresión de la idea *general* a la que tiende.

La percepción de monotonía habiendo dado origen a un intento de aliviarla, el primer pensamiento en esta nueva dirección sería el de cotejar dos o más palabras formadas cada una por dos sílabas acentuadas diferentemente (es decir, corta y larga) pero guardando el mismo orden en cada palabra; en otros términos, de cotejar dos o más yambos, o dos o más troqueos. Y me detendré aquí para afirmar la más lastimosa tontería que se ha escrito sobre el tema de sílabas *largas* y *cortas* que sobre cualquier otro tema bajo el sol. En general, una sílaba es larga o corta, según sea difícil o fácil de enunciar. Las sílabas largas *naturales* son aquellas cargadas con consonantes; las sílabas cortas *naturales* son las no cargadas con consonantes; todo el resto es mera artificialidad y jerga. Las prosodias latinas tienen una regla de que "una vocal antes de dos consonantes es larga". Esta regla se deduce de la "autoridad", es decir, de la observación de que las vocales en dichas circunstancias, en los poemas antiguos, están siempre en sílabas largas por las leyes de escansión. La filosofía de la regla está intacta y reside simplemente en la dificultad física de pronunciar tales sílabas, de realizar las evoluciones linguales necesarias para su enunciado. Por supuesto, no es la vocal la que es larga (aunque así lo diga la regla), sino la sílaba de la cual la vocal forma parte. Se verá que la longitud de una sílaba –que depende de la de la facilidad o dificultad de su pronunciación– debe tener gran variación en diversas sílabas; pero para los fines del verso suponemos que una sílaba larga es igual a dos cortas y que la desviación natural de esta relatividad la corregi-

mos en la lectura. Cuanto más se aproximen nuestras sílabas largas a las cortas, mejor será, *ceteris paribus*, nuestro verso. Pero si la relación no existe por sí, la forzamos con énfasis, el cual puede, naturalmente, hacer cualquier sílaba tan larga como se desee; o, mediante un esfuerzo, podemos pronunciar con brevedad no natural una sílaba que es naturalmente demasiado larga. Las sílabas *acentuadas* son, por supuesto, siempre largas, pero cuando no están gravadas con consonantes deben ser clasificadas entre las *no naturalmente* largas. La simple costumbre ha decidido que las acentuemos, es decir, nos detengamos en ellas, pero ninguna dificultad lingual inevitable nos obliga a hacerlo. En resumen, toda sílaba larga debe *motu proprio* ocupar en su emisión, o ser forzada a ocupar, precisamente el tiempo exigido por dos cortas. La única excepción a esta regla se encuentra en la cesura, de la cual hablaremos más en los párrafos siguientes.

El éxito del experimento con los troqueos o yambos (uno habría sugerido el otro) debe de haber conducido a una prueba de dáctilos o anapestos –dáctilos o anapestos naturales– a palabras dactílicas o anapésticas. Y ahora se ha alcanzado un cierto grado de complejidad. Hay una apreciación, en primer lugar, de la igualdad entre los varios dáctilos o anapestos y, en segundo lugar, de aquella entre la sílaba larga y las dos cortas conjuntamente. Pero aquí puede decirse que se habrían tomado paso tras paso, a continuación de esta rutina, hasta agotar todos los pies de la prosodias griegas. Pro no es así; estos pies restantes no existen, excepto en el cerebro de los escoliastas. Es innecesario imaginar a los hombres inventado estas cosas, y una locura explicar cómo y cuándo las inventaron, hasta que se pueda mostrar que han sido realmente inventadas. Todos los otros "pies", excepto los que hemos especificado, si no imposibles a primera vista, son simples combinaciones de los especificados; y, aunque esta afirmación es rígidamente verdadera, para evitar malentendidos, la expresaré en forma algo diferente. Diré, entonces, que actualmente no tengo conciencia de ningún *ritmo* –ni creo que pueda construirse ninguno– que, en último análisis, no resulte en consistir enteramente de los pies que he mencionado, ya sea existiendo en su condición individual y obvia, ya sea entrelazados entre sí de acuerdo con simples leyes naturales que intentaré indicar a continuación.

Hemos llegado tan lejos como para suponer que los hombres construyen secuencias indefinidas de palabras espondaicas, yámbicas, trocaicas, dactílicas o anapésticas. Al *extender* estas secuencias se verían nuevamente detenidos por el sentido de la monotonía. Una sucesión de espondeos habría desagradado *inmediatamente*; una de yambos y troqueos, debido a la variedad incluida dentro del pie mismo, habría tardado más en desagradar; una de dáctilos o anapestos, todavía más, pero aun esta última, si se la extendiera mucho, debía tornarse aburrida. La idea de acortar, y en segundo lugar de definir, la longitud de una secuencia, habría surgido enseguida. He aquí entonces la *línea* propia del verso.

Dado que el principio de igualdad está siempre constantemente en el fondo de todo el proceso, las líneas se harían naturalmente. En primer lugar, igualdad en el número de sus pies; en segundo lugar, habría variación en el simple número; una línea sería dos veces más larga que otra; mientras que una sería algo menos obviamente múltiplo de otra; luego se adoptarían *proporciones* aun menos obvias no obstante, habría *proporción*, es decir, habría todavía una fase de igualdad.

Una vez introducidas las líneas, la necesidad de definirlas distintamente *para el oído* (puesto que el verso escrito no existe aún) llevaría a un examen de sus cualidades *en sus terminaciones*, y ahora surgiría la idea de igualdad de sonido entre las sílabas finales. En otras palabras, de la *rima*. Primero se la emplearía sólo en los ritmos yámbicos, anapésticos y espondaicos (admitiendo que los últimos no hubiesen sido dejados afuera largo tiempo atrás, debido a su insipidez), porque al ser larga la última sílaba en estos ritmos, podrían sostener mejor la necesaria prolongación de la voz. No podría pasar mucho tiempo, sin embargo, antes de que el efecto, agradable a la vez que útil, se aplicara a los dos ritmos restantes. Pero como la fuerza principal de la rima debe residir en la sílaba acentuada, el intento de crear rima en absoluto en estos dos ritmos restantes, el trocaico y el dactílico, necesariamente produciría rimas dobles y triples, como *beauty* con *duty* (trocaica) y *beautiful* con *dutiful* (dactílica).

Debe observarse que al sugerir estos procesos, no les asigno ninguna fecha; ni siquiera insisto en su orden. Se supone que la rima es de origen moderno, y si esto se probara, mis posiciones quedarían intactas. Puedo decir, sin embargo, al pasar que varios ejemplos de rima ocurren en las *Nubes* de Aristófanes y que los poetas romanos la empleaban ocasionalmente. Hay una especie efectiva de rima antigua que nunca ha descendido a los modernos, aquella en que la última y penúltima sílabas riman entre sí. Por ejemplo:

Parturiunt mantes; nascetur ridicules mus

Y nuevamente:

Litoreis ingens inventa sub ilicibus sus.

Las terminaciones del verso hebreo (en la medida en que lo he entendido) no muestran signos de rima; ¿pero qué persona pensante puede dudar de que realmente existió? Que los hombres hayan tan obstinada y ciegamente insistido, *en general*, aun hasta el día de hoy, en limitar la rima a los *finales* de las líneas cuando su efecto se aplica aun mejor en otras partes, da a entender en mi opinión el sentido de cierta *necesidad* en la relación de los finales con la rima, pues sugiere que el origen de la rima residía en una necesidad que la conectaba con

el final y muestra que ni un mero accidente ni la simple fantasía dieron origen a esa conexión. Señala, en una palabra, la necesidad misma que he sugerido (la de algún modo de definir las líneas *para el oído*) como verdadero origen de la rima. Admitido esto, arrojamos el origen muy lejos hacia atrás en la noche de los tiempos, mucho más allá del origen del verso escrito.

Pero, para resumir, la suma de complejidad que he supuesto se ha alcanzar, es muy considerable. Varios sistemas de igualamiento son apreciados en seguida (o casi en seguida) en sus respectivos valores y en el valor de cada sistema con referencia a todos los demás. En nuestro actual ultimátum de complejidad hemos llegado a líneas de rima triple, líneas de dáctilos naturales, existiendo proporcionalmente así como también, respecto de otras líneas del mismo carácter. Por ejemplo:

Virginal Lilian, rigidly, humblily dutiful;
Saintily, lowlily,
Thrillingly, holily
Beautiful!

Aquí apreciamos, en primer lugar, la absoluta igualdad entre la sílaba larga de cada dáctilo y las dos cortas al unísono; en segundo lugar, la absoluta igualdad entre cada dáctilo y cualquier otro dáctilo, es decir, entre todos los dáctilos; en tercer lugar, la absoluta igualdad entre las dos líneas del medio; en cuarto lugar, la absoluta igualdad entre la primera línea y las otras tres tomadas conjuntamente; en quinto lugar, la absoluta igualdad entre las dos últimas sílabas de las respectivas palabras “dutiful” y “beautiful”; en sexto lugar, la absoluta igualdad entre las dos últimas sílabas de las respectivas palabras “lowlily”y “holily”; en séptimo lugar, la igualdad aproximada entre la primera sílaba de “lowlily” y la de “holily”; en noveno lugar, la igualdad proporcional (de cinco a uno) entre la primer línea y cada uno de sus miembros, los dáctilos; en décimo lugar, la igualdad proporcional (de dos a uno) entre cada una de las líneas del medio y sus miembros, los dáctilos; en onceavo lugar, la igualdad proporcional entre la primera línea y cada una de las del medio, de cinco a dos; en doceavo lugar, la igualdad proporcional entre la primera línea y la última, de cinco a dos; en treceavo lugar, la igualdad proporcional entre cada una de las líneas del medio y la última, de dos a uno; finalmente, la igualdad proporcional, en lo que respecta al número, entre todas las líneas tomadas colectivamente y de cualquier línea individual, de cuatro a uno.

La consideración de esta última igualdad, había de dar inmediatamente origen a la idea de *estrofa*, es decir, al aislamiento de líneas en masas iguales u obviamente proporcionales. En su forma primitiva (que fue también la mejor),

la estrofa probablemente haya tenido una absoluta unidad. En otras palabras, la omisión de una cualquiera de sus líneas la habría vuelto imperfecta, como en el caso de arriba, en el que si la última línea, por ejemplo, hubiese sido quitada, no habría quedado ninguna rima a "dutiful" de la primera. La estrofa moderna es excesivamente floja y, en ese caso, de hecho inefectiva.

Ahora bien, aunque en la declaración deliberadamente escrita que he presentado aquí de los varios sistemas de igualdad, parece haber una complejidad infinita, al punto de que es difícil concebir que la mente llegue a conocerlas todas en el breve período ocupado por la lectura o recitado de la estrofa, sin embargo la dificultad es de hecho sólo aparente, cuando queremos que lo sea. Cualquier aficionado a los experimentos mentales puede satisfacerse, como prueba, de que al escuchar las líneas realmente reconoce e instantáneamente aprecia (más o menos intensamente, según lo cultivado de su oído) cada una y todas las igualdades detalladas (aunque con una aparente inconsciencia debida a las rápidas evoluciones de la sensación). El placer recibido o a recibir tiene en gran medida un aumento progresivo y es muy cercano al de las relaciones matemáticas que he sugerido en el caso del cristal.

Se observará que hablo de una igualdad meramente próxima entre la primera sílaba de "dutiful" y la de "beautiful" y cabe preguntarse por qué no podemos imaginar las primeras rimas como carentes de sonido en lugar de hacerlo con una igualdad aproximada de él. Pero la igualdad absoluta habría implicado el uso de palabras idénticas, y es la similitud duplicada o monotonía, tanto del sentido como del sonido, lo que habría causado en primer lugar que estas rimas fuesen rechazadas.

La estrechez de los límites dentro de los cuales el verso compuesto de pies naturales solamente debería necesariamente haber estado confinado, habría conducido, después de un intervalo *muy* breve, a la prueba y a la inmediata adopción de pies artificiales, es decir, de pies no constituidos cada uno de una sola palabra sino de dos, o aun de tres palabras, o de partes de palabras. Estos pies se entremezclarían con otros naturales. Por ejemplo:

Â brëath | cân mäke | thêm äs | â breäth | hâs mäde.

Ésta es una línea yámbica en la cual cada yambo está formado por dos palabras. Nuevamente:

Thê ün | îmä | gînä | blê mïght | ôf Jöve.

Ésta es una línea yámbica en la cual el primer pie está formado de una palabra y una parte de otra; la segunda y tercera partes tomadas del cuerpo o interior

de una palabra; la cuarta, de una parte y una entera; la quinta, de dos palabras completas. No hay pies naturales en ninguna de las líneas. Nuevamente:

Cän ît bê | fänciêd thât | Dëîtÿ | ëvêr vîn | dïctîvelÿ
Mäde în hîs | ïmâge â | männîkîn | mërelÿ tô | mäddên ît?

[Las tres "y" en el verso de arriba deberían estar marcadas con crecientes hacia arriba, aquí generalmente indicadas con la grave (â). No habiendo en la fuente tal carácter disponible, la diéresis (ä) ha sido empleada para atraer la vista del lector, corregida en esta nota.]

Éstas son dos líneas dactílicas en las que encontramos pies naturales ("Deity" "mannikin"); pies compuestos de dos palabras ("fancied that", "image a", "merely to", "madden it"; pies compuestos de tres palabras ("can it be", "made in his"); un pie compuesto de una parte de una palabra ("dictively"); y un pie compuesto de una palabra y parte de una palabra ("ever vin").

Y ahora, en nuestro supuesto progreso, hemos llegado a agotar todas las *esencialidades* del verso. Lo que sigue puede, hablando estrictamente, ser considerado meramente como decorativo, pero aun en esta decoración el sentido rudimentario de *igualdad* habría sido el impulso incesante. Por ejemplo, sería simplemente en busca de un mayor alivio para este sentido, que los hombres habrían llegado con el tiempo a pensar en el *refrán* o estribillo, en el cual, al cerrar las diversas estrofas de un poema, una palabra o frase es *repetida*; así como en aliteración, en cuya forma más simple una consonante es *repetida* al comienzo de varias palabras. Este efecto hubo de extenderse de modo de abarcar la repetición tanto de vocales como de consonantes en el cuerpo, así como al comienzo de las palabras, y en un período posterior invadiría el campo de la rima, introduciendo una semejanza general de sonido entre enteros pies que tuviesen lugar en el cuerpo de una línea, modificaciones que he ejemplificado en su totalidad en la línea superior.

Made in his image a mannikin *merely to* madden it.

Un mayor cultivo mejoraría también el refrán aliviando su monotonía variando la frase en cada repetición, o (como he intentado hacerlo en "El cuervo") reteniendo la frase y variando su aplicación, aunque este último punto no es estrictamente un efecto rítmico (*alone*). Finalmente, cuando los poetas están muy fatigados de seguir el precedente, siguiéndolo más estrechamente cuando menos lo perciben acompañado de razón, se aventuran al punto de introducir rimas positivas en otros puntos que no sean el final de las líneas. Primeramente, lo ponían en el medio de la línea, luego en algún punto donde el múltiplo fuera

menos obvio, luego alarmados ante su propia audacia, deshacían todo su trabajo cortando estas líneas en dos. Y ésta es la fecunda fuente de la infinitud del "metro corto" por el cual la poesía moderna, si no se distingue, al menos está desacreditada. Requeriría, por cierto, un alto grado tanto de cultura como de coraje por parte del versificador, para permitirle ubicar sus rimas y hacerlas permanecer en su incuestionablemente mejor posición, la de los intervalos *insólitos y no anticipados.*

A causa de la estupidez de alguna gente o (si talento es una palabra más respetable) a causa de su talento para errar, considero necesario añadir aquí: primero, que creo que los "procesos" detallados más arriba, son aproximada, si no exactamente, los que *efectivamente* ocurrieron en la creación de lo que ahora llamamos verso; en segundo lugar, que, si bien lo creo, no trato de persuadir acerca del hecho supuesto ni de mi creencia en él como parte de las proposiciones verdaderas de este trabajo; en tercer lugar, que con respecto a su finalidad, no es importante que los procesos hayan tenido lugar en el orden que les he asignado o que no hayan ocurrido en absoluto, pues mi fin es simplemente, al presentar en líneas generales lo que tales procesos *pueden* haber sido o *deben* haber parecido, ayudar a algunas personas a entender fácilmente el resto de lo que te diré sobre el tema del verso.

Hay un punto que, en mi resumen de los procesos, he evitado a propósito tocar, siendo el más importante de todos, debido a la enormidad de los errores habitualmente implícitos en su consideración, pues me habría llevado a una serie de detalles inconsistentes con el objeto de un resumen.

Todo lector de versos debe de haber observado que rara vez sucede que tan siquiera una sola línea avance uniformemente en una sucesión, tal como lo he supuesto, de pies absolutamente iguales; es decir, con una sucesión sólo de yambos, o sólo de troqueos, o sólo de dáctilos, o sólo de anapestos, o sólo de espondeos. Aun en las líneas más musicales encontramos que la sucesión se interrumpe. Al examinar los pentámetros yámbicos de Pope, por ejemplo, se verá que frecuentemente se transforman en troqueos al comienzo, o por lo que parecen ser anapestos en el cuerpo de la línea.

Ôh thöu | whâtë | vêr ti | tlê pleäse | thîne eär |
Dêan Drä | pîêr Bîck | êrstäff | ôr Güll | îvër |
Whëthër | thôu choöse | Cêrvän | tês | së | rîoûs äir |
Ôr laügh | ând shäke | în Räb | êlaîs' eä | sÿ chaïr |

Si alguien fuera lo suficientemente débil como para recurrir a las prosodias para la solución de esta dificultad, la encontraría *resuelta* como de costumbre por una regla, afirmando el hecho (o lo que ella, la *regla*, supone que es un

hecho), pero sin el menor intento de *racionalización*. "*Por una sinéresis* de las dos sílabas cortas, 'dicen los libros', un anapesto puede ser a veces utilizado como un yambo, o un dáctilo por un troqueo... Al comienzo de una línea un troqueo es a menudo empleado como un yambo".

Combinación es la palabra inglesa corriente para *sinéresis* pero *no* debería haber combinación; ni un anapesto debería *nunca* ser empleado en lugar de un yambo, ni un dáctilo por un troqueo. Estos pies difieren en duración; y *ningún* pie que así difiera puede nunca ser empleado legítimamente en la misma línea. Un anapesto es igual a cuatro sílabas cortas; un yambo, sólo a tres. Dáctilos y troqueos mantienen la misma relación. El principio de *igualdad* en el verso admite, es verdad, una variación en ciertos puntos para aliviar la monotonía, como ya he mostrado, pero el punto de *duración* es aquel que, siendo el rudimentario, nunca debe ser alterado en absoluto.

A modo de explicación: En esfuerzos ulteriores para aliviar la monotonía de aquellos a que he aludido en el resumen, los hombres pronto alcanzaron a ver que no había ninguna necesidad absoluta para adherir al número preciso de sílabas, siempre que el tiempo requerido para todo el pie se mantuviera inviolado. Se vio, por ejemplo, que en una línea como la siguiente:

ôr läugh | *ând shäke* | *în Räb* | *ëlaîs' ëa* | *sÿ chäir,* |

la igualdad de las tres sílabas *elais ea* con las dos sílabas que componen cualquiera de los otros pies, podía lograrse prontamente pronunciando las dos sílabas *elais* en un tiempo doblemente rápido. Pronunciando cada una de las sílabas *e* y *lads* el doble de rápido que la sílaba *sy*, o la sílaba *in*, o cualquier otra sílaba corta, podían llevarse las dos de ellas, tomadas juntas, a la longitud –es decir, a la duración– de cualquier sílaba corta. Esta consideración permitió efectuar la agradable variación de tres sílabas en lugar de las dos uniformes. Y el objeto era una variación, una variación para el oído. ¿Qué sentido tiene, pues, suponer que este objeto se hace nulo por la *combinación* de las dos sílabas, con el fin de convertirlas, con efecto absoluto, en una? Por supuesto, *no* debe haber combinación. Cada sílaba debe ser pronunciada tan distintamente como sea posible (o la variación se pierde), pero con el doble de la rapidez con que la sílaba corta común es enunciada. Que las sílabas *elais ea* no componen un *anapesto* es evidente y los signos (ˆ ˆ ¨) de su acentuación son erróneos. Los pies podrían ser escritos (a° a° a̲) [los crecientes invertidos se representan aquí con una pequeña "o" sobre la "a" más bien que como un creciente debajo de la letra, debido a los límites del cuerpo de los caracteres]. Estos crecientes expresan un tiempo doblemente rápido y podrían llamarse yambos bastardos.

He aquí una línea trocaica:

Sëe thê | dëlìcâte – föotêd | rëin -deêr.

Las prosodias –es decir las más consideradas de ellas– decidirían aquí que *delicate* es un dáctilo usado en lugar de un troqueo, y se referirían a lo que llaman su "regla" de justificación. Otros, con distinta estupidez, insistirían sobre un ajuste procústeo[1] , así sería un ajuste (delicado) recomendado para todas las palabras como *silvery*, *murmuring*, etc., las cuales, se dice, deberían ser no sólo pronunciadas sino escritas *silv'ry, murm'ring*, etc., siempre que se encuentran con un problema trocaico. Sólo tengo que decir que *delicate*, en las circunstancias mencionadas, no es un dáctilo ni el equivalente de un dáctilo; que sugeriría para él la acentuación (a̲ a a):que creo que está bien llamarlo un troqueo bastardo; y que todas las palabras, de todos modos, deben ser escritas y pronunciadas en su totalidad, y lo más posible como lo requiere su naturaleza.

Alrededor de hace once años, apareció en *The American Monthly Magazine* (entonces editado, según creo, por los señores Hoffman y Benjamin) una reseña de los poemas de Mr Willis; en la que el crítico aplicaba su fuerza, o su debilidad, en un esfuerzo por mostrar que el poeta estaba absurdamente afectado o ignoraba groseramente las leyes del verso; acusación basada completamente en el hecho de que Mr. W. hacía un uso ocasional de esta misma palabra *delicate* y otras similares en "la medida heroica, que todos sabían que consistía en pies de dos sílabas". Mr. W. presenta a menudo líneas como:

That binds him to a woman's delicate *love – In the gay sunshine, reverent in the storm with its* invisible *fingers my loose hair.*

Aquí, naturalmente, los pies *licate love, verent in* y *sible fin*, son yambos bastardos; no son anapestos ni están usados impropiamente. Su empleo, por el contrario por Mr. Willis, es sólo uno de los innumerables ejemplos que ha dado de una aguda sensibilidad en todas aquellas cuestiones de gusto, que pueden ser clasificadas bajo el título general de *embellecimiento fantasioso.*

Hace también cerca de once años, si no me equivoco, desde que Mr. Horne (de Inglaterra), el autor de *Orion*, una de las épicas más nobles en cualquier lengua, consideró necesario escribir como prefacio de su *Chaucer modernizado*,

[1] Por referencia a Procusto, un ladrón legendario griego, que forzaba a sus víctimas a acomodarse a la longitud de un lecho, para lo que los estiraba o les cortaba las piernas. *(N. del T.)*

un larguísimo y evidentemente muy elaborado ensayo, cuya mayor parte estaba dedicada a una discusión del aparentemente anómalo pie del que hemos estado hablando. Mr. Horne defiende el uso frecuente que hace de él Chaucer; sostiene su superioridad *debido a* ese frecuente uso, en el que supera a todos los versificadores ingleses; y rechaza con indignación la idea corriente de aquellos que hacen versos sobre sus dedos –que la sílaba superflua es una tosquedad y un error–; muy caballerescamente la defiende como una "gracia". Que *es* una gracia, no puede haber duda; y de lo que me quejo es de que el autor del más felizmente versificado extenso poema que existe, deba haberse visto obligado a discutir esta gracia simplemente como una gracia, a través de cuarenta o cincuenta páginas, sólo a causa de su inhabilidad para mostrar *cómo* y *por qué* es una gracia, cuando mostrando la cuestión, ésta habría sido resuelta en un instante.

Acerca de un troqueo usado en lugar de un yambo, como vemos al principio de la línea siguiente:

Whĕthêr thou choose Cervantes' serious air,

Hay poco que necesite ser dicho. Me conduce a la proposición general de que, en todos los ritmos, los pies predominantes o distintivos pueden ser variados a voluntad, y casi al azar, por la introducción *ocasional* de pies equivalentes, es decir, de pies cuya suma de tiempos silábicos es igual a la suma de los tiempos silábicos de los pies distintivos, Así, el troqueo *si es* igual, en la suma de los tiempos de sus sílabas, al yambo, *usted elige* en la suma de los tiempos de *sus* sílabas; ya que cada pie es igual en tiempo a tres sílabas cortas. Los buenos versificadores que son al mismo tiempo buenos poetas se las ingenian para aliviar la monotonía de una serie de pies mediante el uso de pies equivalentes sólo a escasos intervalos, y en tales puntos de su tema que parecen estar de acuerdo con el *sorprendente* carácter de la variación. Nada de este tipo de cuidado se observa en la línea arriba citada, aunque Pope presenta algunos casos hermosos del efecto duplicado. Cuando la vehemencia debe ser fuertemente expresada, no estoy seguro de que nos equivocaríamos si nos aventurásemos con *dos pies consecutivos equivalentes*, aunque no puedo decir que haya observado alguna vez la realización de esa aventura, excepto en el pasaje siguiente, que corresponde a "Al Aaraaf," un poema infantil escrito por mí mismo cuando era un chico. Me refiero en él al repentino y rápido advenimiento de una estrella:

Dim was its little disk, and angel eyes
Alone could see the phantom in the skies,

Whên first the phäntôm's cöurse wâs föund tô bë
Hëadlông hïthêrward *o'er the starry sea.*

En la "proposición general" mencionada arriba, hablo de la introducción *ocasional* de pies equivalentes. A veces sucede que versificadores inhábiles, sin saber lo que hacen o por qué lo hacen, introducen tantas "variaciones" que exceden en número los pies "distintivos", cuando el oído se pierde repentinamente por el *bouleversement* del ritmo. Demasiados troqueos, por ejemplo, insertados en un ritmo yámbico convertirían a este último en un trocaico. Puedo señalar aquí que en todos los casos el ritmo designado debe ser iniciado y continuado, sin variación, hasta que el oído tenga tiempo suficiente para comprender cuál es el ritmo. Violando una regla tan evidentemente fundada en el sentido común, muchos, aun entre nuestros mejores poetas, no tienen escrúpulos en comenzar un ritmo yámbico con un troqueo, o a la inversa; o un dactílico con un anapesto, o a la inversa; y sí sucesivamente.

Un error algo menos objetable, aunque decididamente lo sea, es el de comenzar un ritmo, no con un pie diferente equivalente, sino con un pie "bastardo" del ritmo deseado. Por ejemplo:

Many a | *thought will* | *come to* | *memory.* |

Aquí *many a* es lo que he explicado como un troqueo bastardo, y para comprenderlo debería ser acentuado con crecientes invertidos. Sólo es objetable debido a su posición como pie *inicial* de un ritmo trocaico. *Memory*, acentuado de manera similar, es también un troqueo bastardo, aunque *in*objetable, si bien de ningún modo exigido.

La ilustración ulterior de este punto me permitirá dar un paso importante.

(*continuará*)

Algunos pasajes de este artículo aparecieron, hace alrededor de cuatro años, en *The Pioneer*, una revista mensual publicada por J. R. Lowell y R. Carter. Aunque era un trabajo excelente, tuvo una circulación *muy* limitada.

[Este ensayo fue originariamente publicado como "Notas sobre el verso inglés" en una revista de corta vida de James R. Lowell, titulada *The Pioneer*, en marzo de 1843. La nota al pie, que aparece inmediatamente arriba, figura en el original debajo de la primera columna de la primera página.]

[Este ensayo ha sido muy criticado. Arthur Hobson Quinn, por ejemplo, señaló: "Este ensayo es una revelación de cómo uno de los más hábiles versificadores puedo desviarse al discutir la naturaleza y las leyes de la versificación inglesa. No estaba al tanto de la historia de la versificación inglesa, aclarada cin-

cuenta años más tarde por Eduard Sievers y expone acerca de sílabas 'largas' y 'cortas', que no ocurren en inglés y no reconoce la base acentual del verso inglés" (A. H. Quinn y Edward H. O'Neill, editores, *The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe, With Selections from His Critical Writings*, New York: Alfred Knopf, 1946, p. 1087). Floyd Stovall afirmó: "La gran debilidad de la teoría de Poe -una debilidad que es casi incomprensible a la luz de su práctica- es que trata de forzar su poesía en un lecho de Procusto de limitaciones temporales tomadas de la música. La única contribución significativa que hace en este ensayo para la comprensión de la poesía, incluyendo sus propios versos tempranos, es la nueva interpretación de la cesura como un pie monosilábico, pero aun eso es debilitado por su excesivo énfasis en el tiempo" (Floyd Stovall, "Mood, Meaning and Form in Poe's Poetry" en *Edgar Poe the Poet: Essays New and Old on the Man and His Work*, Charlottesville; University Press of Virginia, 1969). Sherwin Cody introduce el ensayo con "Es afortunado que un poeta no requiera una 'ciencia del verso' para escribir poesía, como no es necesaria para usted y para mí una 'ciencia de la gramática' para hablar correctamente nuestra lengua, pues tanto la prosodia como la gramática han estado desde hace mucho en la mayor confusión, contradiciéndose entre sí cada escritor con todos los demás y pretendiendo cada uno ser el primero y el único que ofrece un sistema lógico... El ensayo de Poe sobre 'La racionalidad del verso', ha sido objeto de burla por casi todos los escritores sobre dicho tema; y debe confesarse que no es en modo alguno una exposición completa del tema. No obstante, debemos considerarlo como el primer esfuerzo efectivo para desarrollar una 'ciencia real del verso inglés'... Los dos puntos importantes que Poe señala son: primero, que el verso se basa en el tiempo (musical), no sobre el acento (intensidad), ya que las sílabas acentuadas son, para los fines del verso, meramente aquellas en que la voz se detiene por largo tiempo; segundo, que una lectura natural del verso debería corresponder al escandido, o mejor, el escandido a una pronunciación rítmica natural. Descuidó dos puntos de gran importancia, o más bien, no llevó su análisis lo suficientemente lejos como para incluirlos. Ellos son: primero, no prestó suficiente atención a las pausas o los descansos al calcular el tiempo de escandido; segundo, no tuvo en cuenta el acento (intensidad) al marcar la culminación del movimiento rítmico ondulante en cada pie" Sherwin Cody, *Poe – Man, Poet, and Creative Thinker*, Nueva York,: Boni y Liveright, 1924, págs. 324-327].

[En el texto original, Poe marca las sílabas con pequeños crecientes invertidos y breves líneas sobre las palabras apropiadas. Debido a los límites del cuerpo los caracteres, han sido reemplazados aquí, repectivamente, por un circunflejo (â) y una diéresis (ä).]

El fundamento racional del verso*

[*The Southern Literary Messenger*,
noviembre de 1848]

PARTE II (conclusión)

Uno de nuestros mejores poetas, Mr. Christopher Pearse Cranch, comienza así un muy bello poema:

Many are the thoughts that come to me
In my lonely musing.
And they drift so strange and swift
There's no time for choosing
Which to follow; for to leave
Any, seems a losing.

"A losing" para Mr. Cranch, por supuesto, pero esto dicho *en passant*. Se verá aquí que la intención es trocaica, aunque *no* vemos esta intención por el pie inicial, como deberíamos, o aun por la línea inicial. Leyendo toda la estrofa, sin embargo, percibimos el ritmo trocaico como propósito general, por eso, después de cierta reflexión, dividimos así la primera línea:

Many are the | thöughts thât | cöme tô | më.

Así escandida, la línea parecerá musical. Lo *es*, en sumo grado. Y es debido a que hay infinitos casos de tales líneas de música aparentemente incomprensible, que Coleridge consideró apropiado inventar su absurdo *sistema* de lo que llama "escandido por acentos", como si "escandido por acentos" fuera algo más que una frase. Cuando "Christabel" *no* es realmente *tosca* , puede ser tan fácilmente escandida por las verdaderas *leyes* (no las supuestas *reglas*) del verso,

como pueden serlo los pentámetros más simples de Pope; y cuando *es* tosca (*passim*) estas mismas reglas permitirán a cualquiera que posea sentido común mostrar *por qué* es tosca y señalar, instantáneamente, el remedio para la tosquedad.

A lee y relee cierta línea y la declara incorrecta en el ritmo, no musical. No obstante, *B* la lee a A y A es impresionado inmediatamente por la perfección del ritmo y se asombra de su torpeza al no haberlo "captado" antes. De ahí en más admite que la línea es musical. B. afirma triunfalmente que la línea es ciertamente musical, pues es obra de Coleridge y que quien no lo es, es A; el error reside en la lectura incorrecta de A. Ahora bien, aquí A tiene razón y B no la tiene. Es erróneo aquel ritmo (más o menos obviamente en un punto u otro) que *cualquier* lector común *puede*, sin querer, leer incorrectamente. Es asunto del poeta construir su línea de modo que la intención sea captada *inmediatamente*. Aun cuando estos hombres [A y B] comprenden la oración precisamente del mismo modo, difieren, y a menudo mucho, en los modos de enunciarla. Quienquiera que se haya tomado el trabajo de examinar el tema del énfasis (con el que quiero significar aquí no el acento de sílabas particulares sino el detenerse en palabras enteras) debe haber visto que los hombres enfatizan de la manera más singularmente arbitraria. Hay ciertos amplios sectores de gente, por ejemplo, que persisten en enfatizar sus monosílabos. Predomina una escasa uniformidad en el énfasis; porque la cosa misma –la idea de énfasis– nos remite a lo no natural, al menos a una ley no bien comprendida y por tanto uniforme. Más allá de un límite muy estrecho y vago, toda la cuestión es convencional. Y si diferimos en el énfasis aun cuando acordamos en la comprensión ¡cuánto más en el primero si también en la segunda! Aparte, no obstante, de la consideración de un desacuerdo natural, no es claro que, tropezando aquí y subiendo allá, cualquier secuencia de palabras pueda ser retorcida como una especie cualquiera de ritmo. ¿Pero debemos entonces deducir que toda secuencia de palabras es rítmica en un sentido racional del término?, porque ésta es la deducción a la que precisamente la *reductio ad absurdum* llevará a todas las proposiciones de Coleridge. De cada cien lectores de "Christabel", cincuenta no lograrán descifrar su ritmo, mientras que cuarenta y nueve de los restantes cincuenta, con alguna alharaca, imaginarán que lo han comprendido, después de la cuarta o quinta lectura. La única persona entre cien que lo comprenderá y admirará a primera vista debe ser notablemente inteligente, y soy demasiado modesto para suponer siquiera por un momento que esa persona muy inteligente soy yo.

Para ilustrar lo que aquí se adelante, nada mejor que citar un poema:

Pease porridge hot Pease porridge cold
Pease porridge in the pot – nine days old.

Ahora bien, aquellos de mis lectores que nunca han *oído* este poema pronunciado de acuerdo con las convenciones de las canciones de cuna, encontrarán su ritmo tan oscuro como una nota explicativa; mientras que aquellos que lo *han* oído lo dividirán de la manera siguiente, declarándolo musical y preguntándose cómo puede haber alguna duda al respecto.

Pease | *porridge* | *hot* | *Pease* | *porridge* | *cold*
Pease | *porridge* | *in the* | *pot* | *nine* | *days* | *old.* |

Lo principal en esta especie de ritmo es la necesidad que impone al poeta de afanarse en constante compañía con sus composiciones, de modo de estar listo en cualquier momento, de procurarse una bien comprendida licencia poética, la de leer en voz alta sus propios versos ramplones. En la línea de Cranch,

Many are the | *thoughts that* | *come to* | *me,*|

el error general del que hablo está, por supuesto, muy parcialmente ejemplificado, y el principal propósito por el que lo cito reside justamente en nuestro tema.

Las dos divisiones (*thoughts that*) y (*come to*) son troqueos comunes. La primera división (*many are the*) sería así acentuada por las prosodias griegas (*many are the*) y sería llamada por ellas *astrólogos*. Los libros latinos llamarían al pie *paeon primus* y tanto griegos como latinos jurarían que se compone de un troqueo y de lo que llaman un pírrico –es decir, un pie de dos sílabas cortas–, algo que *no puede ser*, como mostraré oportunamente.

Pero ahora hay una dificultad evidente. La *astrologos*, según lo muestran las propias prosodias, es igual a *cinco* sílabas cortas, y el troqueo a *tres*; sin embargo, en la línea citada, estos dos pies son iguales. Ocupan, precisamente, el mismo tiempo. En efecto, toda la música de la línea depende de que sean hechos para ocupar el mismo tiempo. Las prosodias, entonces, han demostrado que todos los matemáticos han fracasado estúpidamente en demostrar que tres y cinco son una y la misma cosa. Después de lo que ya he dicho, sin embargo, acerca del troqueo bastardo y del yambo bastardo, nadie puede tener problema alguno en comprender que muchos son los pies de carácter similar. Es sólo una variación más audaz que la habitual de la rutina de los troqueos e introduce al troqueo bastardo una sílaba adicional. Pero esta sílaba no es "corta". Es decir, no es corta en el sentido de "corto" como cuando se aplica a la sílaba final del troqueo común, donde la palabra significa simplemente *la mitad* de largo.

En este caso (el de la sílaba adicional) "corto", si se emplea en absoluto, debe ser usado en el sentido de *la sexta parte de largo*. Y las tres sílabas finales pueden llamarse *cortas* sólo en el mismo sentido del término. Las tres juntas

son iguales sólo a la única sílaba corta (cuyo lugar ocupan) del troqueo común. Se sigue que no hay ningún sentido en acentuar así (v) estas sílabas. Debemos idear para ellas algún nuevo símbolo que indique la sexta de la larga. Pongamos (c), el creciente colocado con la curva hacia la izquierda. El pie total (muchos lo son) podría ser llamado un *troqueo rápido*.

Ahora llegamos a la división final (*me*) de la línea de Mr. Cranch. Es claro que este pie, aunque parece corto, es totalmente igual en tiempo a cada uno de los precedentes. Es, de hecho, la cesura, el pie al que, al comienzo de este trabajo, llamé el más importante en todo verso. Su función principal es la de una pausa o terminación; y aquí –al final de una línea– su empleo es fácil, porque no hay peligro de malentender su valor. Nos detenemos en él, por una aparente necesidad, justamente tanto tiempo como nos ha llevado pronunciar los pies precedentes, ya fueran yambos, troqueos, dáctilos o anapestos. Es, pues un pie *variable*, y con algún cuidado puede muy bien ser introducido en el cuerpo de una línea, como en un pequeño poema de gran belleza, de Mrs. Welby:

I have | a lit | tle step | son | of on | ly three | years old. |

[En el texto original, Poe pone una línea ondulada (~~~) sobre la palabra *son*. Debido a limitaciones de formato, aquí se ha subrayado la línea.]

Aquí nos detenemos en la cesura, *son*, el tiempo necesario requerido para pronunciar los yambos precedentes o posteriores. Su valor, por tanto, en esta línea es el de tres sílabas cortas. En la siguiente línea dactílica, su valor es el de cuatro sílabas cortas.

Pale as a | lily was | Emily | Gray.

[En el texto original, Poe coloca una línea ondulada (~~~) sobre la palabra "Gray". Debido a limitaciones de formato, aquí se ha subrayado la línea.]

He acentuado la cesura del modo siguiente (~~~) para expresar esta variabilidad de valores.

Acabo de observar que no puede haber un pie que conste de dos sílabas cortas. La idea por la que comenzamos sobre el tema del verso es la cantidad, la *longitud*. Así, cuando enunciamos una sílaba independiente, ésta es simplemente larga. Si enunciamos dos, deteniéndonos igualmente en ambas, expresamos igualdad en la enunciación o en el largo, y tenemos derecho a llamarlas a ambas largas. Si nos detenemos en una más que en la otra, también tenemos derecho a llamar a una corta, porque es corta en relación con la otra. Pero si

nos detenemos igualmente en ambas y con una voz seductora, diciéndonos que allí tenemos dos sílabas cortas, se nos podría cuestionar "¿con relación a qué son cortas?" La brevedad es sólo la negación de la longitud. Decir, entonces, que dos sílabas, ubicadas independientemente de cualquier otra sílaba, son cortas, es decir simplemente que no tienen longitud positiva o enunciar –en otras palabras, que no son sílabas– que no existen en absoluto. Y si persistimos en agregar algo acerca de su igualdad, tropezamos simplemente con la idea de una ecuación idéntica, en la que, siendo x igual a x, no se muestra que nada sea igual a cero. En una palabra, no podemos formarnos la concepción de un pírrico como un pie independiente. Es una mera quimera engendrada en la fantasía demente de un pedante.

De lo que he dicho acerca de la igualdad de los varios pies de una línea, no debe deducirse que ninguna *necesidad* de igualdad en el tiempo existe entre el ritmo de *varias* líneas. Un poema, o aun una estrofa, puede comenzar con yambos en la primera línea y seguir con anapestos en la segunda, o aun con los menos concordantes dáctilos, como en el inicio de un espécimen de verso bastante hermoso de Miss Mary A. S. Aldrich:

The wa | ter li | ly sleeps | in pride |
Döwn în thê | dëpths ôf thê | äzüre | <u>*lake*</u>*.|*

[En el texto original, Poe coloca una línea ondulada (~~~) sobre la palabra "lake". Debido a limitaciones de formato, aquí la palabra ha sido subrayada.]

Aquí *azure es* un espondeo, equivalente a un dáctilo; *lake* es una cesura.

Ahora haré mejor en proceder citando las líneas iniciales de "Bride of Abydos", de Byron:

Know ye the land where the cypress and myrtle
Are emblems of deeds that are done in their clime,

Where the rage of the vulture, the love of the turtle
Now melt into softness, now madden to crime?
Know ye the land of the cedar and vine,
Where the flowers ever blossom, the beams ever shine,
And the light wings of Zephyr, oppressed with perfume,
Wax faint o'er the gardens of Gul in their bloom?
Where the citron and olive are fairest of fruti
And the voice of the nightingale never is mute

....
Where the virgins are soft as the roses they twine,
And all save the spirit of man is divine?
'Tis the land of the East –'tis the clime of the Sun–
Can he smile on such deeds as his children have done?
Oh, wild as the accents of lovers' farewell
Are the hearts that they bear and the tales that they tell.

El fluir de estas líneas (a medida que pasa el tiempo) es muy dulce y musical. A menudo han sido admiradas; y con justicia –a medida que pasa el tiempo–, es raro encontrar una mejor versificación de este tipo. Y cuando el verso es agradable al oído, es tonto encontrarle fallas porque se rehúsa a ser escandido. No obstante, he oído a hombres, que profesan ser académicos, que no tenían escrúpulos en condenar estas líneas de Byron, basándose en que eran musicales a pesar de toda ley. Otros caballeros, *no* académicos, denostaban "toda ley" por la misma razón. Y no se les ocurría ni a unos ni a otros que la ley acerca de la cual disputaban podía no ser una ley en absoluto sino una ley de asno en la piel de un león.

Las gramáticas no decían nada acerca de las líneas dactílicas y era fácil ver que estas líneas al menos tenían la intención de ser dactílicas. La primera, por tanto, era dividida de este modo:

Knöw yê thê | *länd whêre thê* | *cyprêss ând* | *mÿrtlê,* |

[La "y" en la línea citada debería estar marcada por un creciente hacia arriba, generalmente indicado aquí con la grave (â). No habiendo ningún signo semejante en la fuente disponible, la diéresis (ä) ha sido empleada para captar el ojo del lector, con esta nota como corrección.]

El pie final era un misterio; pero las prosodias dijeron algo acerca de la "medida " dactílica, que de tanto en tanto demanda una doble rima; y la corte de investigación se contestó con la doble rima, sin percibir exactamente qué tiene que ver una doble rima con la cuestión de un pie irregular. Omitiendo la primera línea, la segunda fue escandida así:

äre êmblêms | *öf deêds thât* | *äre dône în* | *thëir clîme.* |

Se vio inmediatamente, sin embargo, que *esto* no servía pues estaba en disidencia con el énfasis total de la lectura. No podía suponerse que Byron, o cualquiera en sus cabales, tuviera la intención de acentuar tales monosílabos como "are", of", y "their", ni podía "their clime", cotejado con "to crime" en la línea

correspondiente de abajo, ser transformado justamente en algo como "una doble rima", para hacer entrar todo en la categoría de las gramáticas. Pero estas gramáticas no decían nada más. Los investigadores, por tanto, a pesar de su sentido de armonía en las líneas, cuando consideradas sin referencia al escandido, se formaban la idea de que "Are" era un error –un exceso por el cual el poeta debía ser enviado a Coventry– y que, expulsándolo, escandían el resto de la línea como sigue:

ëmblêms ôf | *deêds thât* | *âre döne în* | *thêir clîme.* |

Ésta era una solución bastante adecuada, pero las gramáticas no admitían ningún pie de una sílaba; y además el ritmo era dactílico. En la desesperación, se buscó en todos los libros; sin embargo, finalmente los investigadores son gratificados por una plena solución al enigma en la profunda "Observación" citada al principio de este artículo: "Cuando falta una sílaba se dice que el verso es cataléctico; cuando la medida es exacta, la línea es acataléctica; cuando hay una sílaba redundante, forma un hipermetro en la cola y así sucesivamente; y pronto se descubre que todas las líneas restantes tienen un problema similar y lo que fluye tan uniforme al oído, aunque tan tosco a la vista, es, después de todo, un mero revoltijo de catalecticismo, acatalecticismo e hipermetro, para no decir algo peor.

Ahora bien, si esta corte de investigación hubiera estado en posesión siquiera de una sombra de la *filosofía* del verso, no habría tenido problema en conciliar el aceite y el agua de la vista y el oído, simplemente escandiendo el pasaje sin referencia a las líneas, y con continuidad, del siguiente modo:

Know ye the | *land where the* | *cypress and* | *myrtle Are* | *emblems of* | *deeds that are* | *done in their* | *clime Where the* | *rage of the* | *vulture the* | *love of the* | *turtle Now* | *melt into* | *softness now* | *madden to* | crime | *Know ye the* | *land of the* | *cedar and* | *vine Where the* | *flowers ever* | *blossom the* | *beams ever* | *shine And the* | *light wings of* | *Zephyr op* | *pressed by per* | *fume Wax* | *faint o'er the* | *gardens of* | *Gul in their* | *bloom Where the* | *citron and* | *olive are* | *fairest of* | *fruit And the* | *voice of the* | *nightingale* | *never is* | *mute Where the* | *virgins are* | *soft as the* | *roses they* | *twine And* | *all save the* | *spirit of* | *man is di* | *vine 'Tis the* | *land of the* | *East 'tis the* | *clime of the* | *Sun Can he* | *smile on such* | *deeds as his* | *children have* | *done Oh* | *wild as the* | *accents of* | *lovers' fare* | *well Are the* | *hearts that they* | *bear and the* | *tales that they* | tell.

Aquí *crime* y *tell* (en redonda) son cesuras, cada una con el valor de un dáctilo, cuatro sílabas cortas, mientras que "fume Wax", "twine And", "done

Oh", son espondeos que, por supuesto, al estar compuestos de dos sílabas largas son también iguales a cuatro cortas y son el equivalente natural de los dáctilos. La finura del oído de Byron lo ha llevado a una sucesión de pies que, con dos excepciones triviales respecto de la melodía, son absolutamente exactos, algo que muy rara vez ocurre en los ritmos dactílicos o anapésticos. Las excepciones se encuentran en el espondeo "*twine And*" y el dáctilo "*smile on such*". Ambos pies son falsos respecto de la melodía. En "*twine And*", para lograr la rima, debemos forzar "*And*" a una longitud que no soportará naturalmente. Se nos exige sacrificar, o bien la longitud propia de la sílaba tal como lo requiere por su posición como miembro de un espondeo, o la acentuación habitual de la palabra en la conversación. No hay vacilación ni debería haberla. Inmediatamente abandonamos el sonido por el sentido, y el ritmo es imperfecto. En este caso, lo es apenas; ni una persona en diez mil podría detectar la inexactitud por el oído. Pero la *perfección* del verso respecto de la melodía, consiste en *nunca* requerir un sacrificio tal como es requerido aquí. El ritmo debe estar *totalmente* de acuerdo con el fluir de la lectura. Tal perfección no se ha alcanzado en ningún caso, pero es incuestionablemente alcanzable. "*Smile on such*", un dáctilo, es incorrecto, porque "*such*", debido al carácter de las dos consonantes *ch* no puede ser *fácilmente* enunciada en el tiempo ordinario de una sílaba corta, tal como lo declara su posición. Casi todos los lectores podrán apreciar la pequeña dificultad que aquí se presenta y, sin embargo, el error no es de ningún modo tan importante como el de "*And*" en el espondeo. Con destreza podemos pronunciar "*such*" en el tiempo correcto, pero el intento de remediar la deficiencia rítmica de "*And*", simplemente expulsándola, sólo agrava la infracción contra la enunciación natural al dirigir la atención hacia ella.

Mi objetivo principal, sin embargo, al citar estas líneas, es mostrar que, a pesar de las prosodias, la longitud de una línea es un asunto enteramente arbitrario. Podríamos dividir el comienzo del poema de Byron del siguiente modo:

Know ye the | land where the |

o así:

Know ye the | land where the | cypress and |

o así:

Know ye the | land where the | cypress and | myrtle are |

o así:

Know ye the | land where the | cypress and | myrtle are | emblems of |

En resumen, podemos dividirlo de la manera que nos plazca y las líneas serán correctas, siempre que tengamos al menos dos pies en una línea. Así como en matemáticas se requieren dos unidades para formar un número, así el ritmo exige para su formación al menos dos pies. Más allá de toda duda, a menudos vemos líneas como

Know ye the –
Land where the –

líneas de un pie y nuestras prosodias las admiten, pero con impropiedad, porque el sentido común dispondría que toda división tan obvia de un poema como la que constituye una línea, debería incluir dentro de sí todo lo necesario para su propia comprensión; pero en una línea de un pie no podemos apreciar el *ritmo*, que depende de la igualdad entre dos o más pulsaciones. Las líneas falsas, que consisten a veces en una sola cesura, y que se encuentran en odas fingidamente pindáricas, son, por supuesto, "rítmicas" sólo en relación con alguna otra línea; y es esta carencia de ritmo independiente lo que las adapta sólo a los fines burlescos. Su efecto es de incongruencia (el principio de la risa), porque incluyen la blancura de la prosa dentro de la armonía del verso.

Mi segundo objetivo al citar las líneas de Byron era mostrar cuán absurdo es a menudo citar una sola línea extraída del cuerpo del poema con el fin de ejemplificar la perfección o imperfección del ritmo de la línea. Si tomáramos por sí misma

Know ye the land where the cypress and myrtle,

podríamos con justicia condenarla como deficiente en el pie final, que es igual a sólo tres, en lugar de ser igual a cuatro sílabas cortas.

En el pie "*flowers ever*", encontramos una ulterior ejemplificación del principio del yambo, del troqueo bastardo y del troqueo rápido, como me he tomado el trabajo de describir estos pies más arriba. Todas las prosodias sobre el verso inglés insistirían en hacer una elisión en "*flowers*", así (*flow'rs*) pero esto no tiene sentido. En el troqueo rápido, del cual hay muchas instancias en la línea *trocaica* de Mr. Cranch, tuvimos que igualar el tiempo de las tres sílabas (*ny, are, the*) al de una sílaba *corta*, cuya posición usurpan. Según esto, cada una de estas sílabas es igual a un tercio de una sílaba corta, es decir, *la sexta parte de una larga*. Pero en el ritmo *dactílico* de Byron, tenemos que igualar el tiempo de las tres sílabas (*ers, ev, er*) al de la única sílaba *larga* cuya posición usurpan o (lo que es lo mismo) de las *dos cortas*. Por tanto, el valor de cada una de las sílabas (*ers, ev* y *er*) es *el tercio de una larga*. Las enunciamos con sólo la

mitad de la rapidez que empleamos en enunciar las tres sílabas finales del troqueo rápido, que es un pie raro. El de *"flowers ever"*, por el contrario, es tan común en el ritmo dactílico como el troqueo *bastardo* en el trocaico, o el yambo bastardo en el yámbico. Podemos asimismo acentuarlo con la curva del creciente a la derecha y llamarlo *dáctilo bastardo*. Un *anapesto bastardo*, que ahora no necesito molestarme en explicar, ocurrirá por supuesto de vez en cuando en un ritmo anapéstico.

A fin de evitar cualquier oportunidad de la confusión que suele introducirse en un ensayo de este tipo, por una alteración demasiado repentina y radical de los convencionalismos a que ha estado acostumbrado el lector, me ha parecido bien sugerir para las marcas de acentuación del troqueo bastardo, yambo bastardo, etc. Ciertos caracteres que la mera variación de la dirección del acento breve común (^) , implicaría, lo que es un hecho, que los pies mismos no son nuevos en ningún sentido apropiado, sino simples modificaciones de los pies, respectivamente, de los cuales derivan sus nombres. Así, un yambo bastardo es, esencialmente, es decir, en su tiempo, un yambo. La variación reside únicamente en la *distribución* de ese tiempo. El tiempo, por ejemplo, ocupado por una sílaba corta (o mitad de una larga) en el yambo común se extiende en el bastardo igualmente sobre dos sílabas, que en consecuencia son *el cuarto de una larga*.

Debe observarse que no admito que éste sea el *escandido* "corriente". Por el contrario, nunca he encontrado hasta ahora al hombre que tuviese la más mínima comprensión del escandido de estas líneas, u otras semejantes. Pero concediendo que éste sea el modo en que nuestras prosodias dividirían los pies, acentuarían las sílabas como lo he mostrado.

Ahora bien, que cualquier persona razonable compare los dos modelos. La primera ventaja de mi modelo es la de la simplicidad, o el ahorro de tiempo, trabajo y tinta. Contando las fracciones como *dos* acentos, aun así se encontrarán sólo *veintiséis acentos* en la estrofa. En la acentuación común hay *cuarenta y uno*. Pero admitamos que todo esto es una bagatela, aunque *no* lo es, y procedamos a considerar puntos de importancia. ¿Expresa la acentuación común una verdad en general, en particular, o en cualquier sentido? ¿Es consistente consigo misma? ¿Transmite al ignorante o al erudito una concepción justa del ritmo de las líneas? Cada una de estas preguntas debe contestarse negativamente. Los crecientes, por ser precisamente similares, deben entenderse como expresando, todos ellos, una y la misma cosa y así lo han entendido siempre todas las prosodias y querido que fuesen entendidos así. Expresan por cierto "corto", pero esta palabra tiene toda clase de significados. Sirve para representar (el lector debe adivinar *cuándo*), a veces la mitad, a veces un tercio, a veces un cuarto, a veces un sexto de "largo", mientras que "largo" mismo en

los libros es dejado indefinido y no descripto. Por otra parte, el acento horizontal puede decirse que expresa suficientemente bien e invariablemente las sílabas supuestamente largas. No hace nada de ello. Este acento horizontal se coloca sobre la cesura (dondequiera que, como en las prosodias latinas, la cesura es reconocida) así como sobre la sílaba larga ordinaria, e implica cualquier cosa y todas las cosas, como el creciente. Pero concedamos que expresa las sílabas largas comunes (dejando la cesura fuera de cuestión). ¿No he expresado lo mismo sin emplear ninguna expresión en absoluto? En una palabra, mientras que las prosodias, con un cierto número de acentos, *no expresan absolutamente nada*, apenas con la mitad del número he expresado todo lo que requiere expresión en un sistema de acentuación. Mirando a mi manera en las líneas de Mr. Cranch, se verá que transmite no sólo la relación exacta de las sílabas y pies entre ellos, en esas líneas particulares, sino también su valor preciso en relación con cualquier otro conjunto de pies o sílabas existentes o concebibles, en cualquier sistema existente o concebible de ritmo.

El objeto de lo que llamamos *escansión* es la marcación distinta del fluir rítmico. La escansión con acentos o líneas perpendiculares entre los pies, es decir, escansión meramente con la voz, es escansión sólo *para* el oído, y todo está bien en este sentido. La escansión escrita apunta al oído a través del ojo. En ambos casos, el objeto es la marcación distinta del flujo rítmico, musical o de lectura. No *puede* haber ningún otro objeto y no lo hay. Entonces, naturalmente, la escansión y el flujo de lectura deben ir de la mano. El primero debe estar de acuerdo con el segundo. El primero representa y expresa al segundo y es bueno o malo en la medida en que representa lo que expresa verdadera o falsamente. Si por la escansión escrita de una línea no logramos percibir ningún ritmo o música en la línea, entonces, o bien la línea carece de ritmo o la escansión es falsa. Apliquemos todo esto a las líneas inglesas que hemos citado en varios puntos en el curso de este artículo. Se verá que la escansión transmite exactamente el ritmo y así cumple plenamente el único fin para el cual la escansión es requerida.

¿Pero qué resultado hallaremos si la escansión de las escuelas es aplicada al verso griego y latino?: que el verso es una cosa y la escansión enteramente otra. El verso antiguo leído en voz alta es en general musical y a veces muy musical. Escandido por las reglas prosódicas no podemos, en su mayor parte, obtener absolutamente nada. En el caso del verso inglés, cuanto más enfáticamente nos detengamos en las divisiones entre los pies, más distinta será nuestra percepción de la clase de ritmo al que se tiende. En el caso del griego y del latín, cuanto más nos detengamos, *menos* distinta será esta percepción. Hagamos esto claro mediante un ejemplo:

Maecenas atavis edite regibus,
O, et presidium et dulce decus meum,
Sunt quos curricula pulverent Olympicum
Colle gisse juvat, metaque fervidis
Evitata rotis, palmaque nobilis
Terrarum dominos evehit ad Deos.

Ahora bien, al leer estas líneas habrá apenas una persona en mil que, aun si ignora el latín, no sentirá y apreciará inmediatamente su flujo, su música. Un prosodista, sin embargo, informa al público que la escansión se efectúa así:

Maece | nas ala | vis | edite | regibus |
O, et pra sidi' | et culce de | cus meum |
Sunt quos | curricu | la pulver'O | lympicum |
Colle | gisse ju | vat | metaque | fervidis |
Evi | tata ro | tis | palmaque | nobilis |
Terra | rum domi | nos | evehit | ad Deos. |

Ahora bien, no niego que obtenemos una cierta clase de música de las líneas, si las leemos de acuerdo con esta escansión, pero quiero llamar la atención sobre el hecho de que esta escansión y la cierta clase de música que surge de ella están enteramente en desacuerdo, no solamente con el flujo de lectura que cualquier persona común daría naturalmente a las líneas, sino con el flujo de lectura que se les daría universalmente, y que nunca sería negado por el más obstinado y estólido de los eruditos.

Y ahora se nos imponen estas preguntas: "¿Por qué existe esta discrepancia entre la escansión del verso moderno y la del verso antiguo?" "¿Por qué en el primer caso hay acuerdo y representación, mientras que en el último no hay ni una cosa ni la otra?", o, para centrarnos en la cuestión, "¿Cómo hemos de reconciliar el verso antiguo con su escansión escolástica?" Esta conciliación absolutamente necesaria ¿la lograremos suponiendo que la escansión escolástica es errada porque el verso antiguo es correcto, o manteniendo que el verso antiguo es errado porque la escansión escolástica es irreprochable?

Si adoptáramos el segundo modo de resolver la dificultad, podríamos, al menos en cierta medida, simplificar la expresión del ordenamiento poniéndola así: Puesto que los pedantes no tienen ojos, por tanto los viejos poetas no tienen oídos.

"Pero", dicen los caballeros sin ojos", la escansión escolástica, aunque por cierto no transmitida a nosotros en forma por los antiguos poetas mismos (los caballeros sin oídos), es no obstante deducida de ciertos hechos que nos son proporcionados por una observación cuidadosa de los antiguos poemas".

Y procedamos a ilustrar esta fuerte posición con un ejemplo de un poeta norteamericano, que debe ser un poeta algo eminente, o no responderá a este propósito. Tomemos a Mr. Alfred B. Street. Recuerdo estas dos líneas suyas:

His sinuous path, by blazes, wound
Among trunks grouped in myriads round.

Del sentido de estas líneas no tengo nada que decir. Cuando un poeta está en un "magnífico frenesí", puede tanto imaginarse un gran bosque como uno pequeño, y "¡demonios!" *no* tiene la intención de un juramento. Me interesa el ritmo, que es yámbico.

Supongamos ahora que, dentro de mil años, cuando la "lengua norteamericana" haya muerto, un prosodista erudito dedujera, de una "cuidadosa observación" de nuestros mejores poetas, un sistema de escansión de nuestra poesía. Y supongamos que este prosodista dependía tan poco de la generalidad e inmutabilidad de las leyes de la naturaleza, como para suponer desde el comienzo que, porque habíamos vivido mil años antes de su época, y usado máquinas de vapor en lugar de globos mesmerianos, debíamos por tanto haber colocado nuestras vocales de una manera muy peculiar y construir nuestro verso a lo Hudson[1]. Y supongamos que con estas y otras proposiciones fundamentales guardadas en su cerebro, llegaría a la siguiente línea:

Among | trunks grouped | in my | riads round.

Al encontrar que se trataba de un ritmo obviamente yámbico, lo dividiría como arriba; y observando que "*trunks*" constituía el primer miembro de un yambo, lo llamaría corto, como había sido la intención de Mr. Street. Ahora bien, si en lugar de admitir la posibilidad de que Mr. Street (que para esa época sería llamado simplemente Street, como nosotros decimos Homero), podría haber tenido la costumbre de escribir descuidadamente, como lo hacía el poeta de la propia era del prosodista, y como lo harán todos los poetas (por el hecho de ser genios), en lugar de admitir esto, supongamos que el erudito hiciera una "regla" y la introdujera en un libro, con el objeto de que, en el verso norteamericano, la vocal u, *cuando se encontrase incrustada entre nueve consonantes*,

[1] Escritor y conferencista contemporáneo de Poe. *(N. del E.)*

fuese corta: ¿qué derecho tendría la gente sensata de la época del erudito, en tales circunstancias, no sólo de pensar sino de decir acerca de tal erudito? Pues que era un "tonto, ¡demonios!"

He expuesto un caso extremo, pero da en la raíz del error. Las "reglas" se fundan en la "autoridad" y dicha autoridad ¿puede alguien decirnos qué significa? ¿O sugerir algo que *no* pueda significar? No es claro que el "erudito" arriba mencionado podría tan prontamente haber deducido de la autoridad un sistema totalmente falso como uno parcialmente verdadero. Deducir de la autoridad una prosodia consistente en los metros antiguos habría por cierto estado dentro de los límites de mera posibilidad; y la tarea no fue llevada a cabo, en razón de que exige una especie de raciocinio completamente en desacuerdo con el cerebro de un ratón de biblioteca. Un escrutinio rígido mostrará que las muy pocas "reglas" que no tienen tantas excepciones como ejemplos, son las que tienen, por accidente, sus verdaderas bases, no en lo autoridad sino en las siempre prevalecientes leyes de la silabificación; tales, por ejemplo, como la regla que declara que una vocal delante de dos consonantes es larga.

En una palabra, la gran confusión y antagonismo de la prosodia escolástica, así como su marcada inaplicabilidad al flujo de lectura de los ritmos que pretende ilustrar, son atribuibles, en primer lugar, a la ausencia total de un principio natural que guíe en las investigaciones que han sido emprendidas por los hombres inadecuados; y en segundo lugar, al descuido de la obvia consideración de que los poemas antiguos, que han sido todo el tiempo los criterios, fueron obra de hombres que deben de haber escrito tan imprecisamente y con un sistema tan poco definitivo como nosotros mismos.

Si Horacio viviera hoy, dividiría para nosotros su primera "Oda" del siguiente modo, ¡y se habría quedado pasmado cuando los prosodistas le hubiesen asegurado que no tenía ningún derecho a efectuar tales divisiones!:

Maece$_2$*na*$_2$*s* | *at*$_2$*avi*$_2$*s* | *edi*$_2$*te*$_2$ | *regib*$_2$*u*$_2$*s* |
O e$_2$*t prae*$_2$ | *sid*$_3$*iu*$_3$*m et*$_3$ | *dulce* $_2$ *de*$_2$ | *cus me*$_2$ *u*$_2$*m* |
Sunt qu$_2$*os cu*$_2$*r* | *ricu*$_2$*lo*$_2$ | *pulve*$_3$*re*$_3$*m O*$_3$ |*Lympi*$_2$*cu*$_2$*m* |
Colle$_3$*gi*$_3$ *sse*$_3$| *juvat* | *meta*$_2$*qu*$_2$*e* | *fervi*$_2$*di*$_2$*s* |
Evi$_3$*ta*$_3$*ta*$_3$ | *rotis* | *palma*$_2$*qu*$_2$*e* | *nobi*$_2$*lis*$_2$ |
Terra$_2$*ru*$_2$*m* | *domi*$_2$*no*$_2$*s* | *eve*$_2$*hi*$_2$*t* | *ad Deo*$_2$*s*$_2$. |

Leída con esta escansión, se preserva el flujo; y cuanto más nos detenemos en las divisiones, más aparente se hace el ritmo deseado. Además, los pies tienen todos la misma duración; mientras que en la escansión escolástica, los troqueos –los troqueos admitidos– son empleados absurdamente como equivalentes de espondeos y dáctilos. Los libros declaran, por ejemplo, que el primer pie de

esta especie de verso puede ser un troqueo y parecen ser terriblemente inconscientes de que poner un troqueo en aposición con un pie más largo es violar el principio inviolable de todo *tiempo* musical.

Algunos dirán, sin embargo, que no tengo derecho a construir un dáctilo con sílabas tan obviamente largas como *sunt, quos, cur*. Por cierto, no tengo derecho a hacerlo. *Nunca* lo hago. Y Horacio no debería haberlo hecho. Pero lo hizo. Y Mr. Bryant y Mr. Longfellow hacen lo mismo todos los días. Y meramente porque estos caballeros de vez en cuando se distraen de esta manera, sería duro si algún futuro prosodista insistiera en retorcer el *Thanatopsis* o el *Spanish Student*, en un revoltijo de troqueos, espondeos y dáctilos.

También otros pueden decir que, en la palabra *decus*, no he tenido más éxito que los libros en lograr que la escansión concordara con el fluir de la lectura; y que *decus* no se pronunciaba "*decus*". Respondo que no cabe duda de que la palabra habiendo sido pronunciada, en este caso "*decus*".Debe observarse que la inflexión o variación latina de una palabra en sus sílabas finales obligó a los romanos –debe de haberlos obligado– a prestar más atención a la terminación de una palabra que a su comienzo, o de lo que nosotros hacemos respecto de la terminación de las nuestras. El final de la palabra latina establecía la relación de la palabra con otras palabras que nosotros establecemos mediante preposiciones o verbos auxiliares. Por tanto, les parecería infinitamente menos extraño a ellos que lo que nos parece a nosotros detenerse anormalmente, en cualquier momento, por cualquier fin superficial, en una sílaba terminal.

Litoreis ingens inventa sub illicibus sus,

Y la línea

Parturiunt montes; nascetur ridiculus mus.

Que yo cité hace un tiempo, cuando hablaba de la rima.

Respecto de las elisiones prosódicas, tales como la de *rem* antes de O, en *pulverem Olympicum*, es realmente difícil entender cómo una noción tan tristemente tonta pudo haber entrado en el cerebro, aun de un pedante. Si se me preguntara por qué los libros eliminaban una *vocal* antes de otra, podría decir que es tal vez porque los libros piensan que, puesto que un mal lector puede, de todos modos, ser propenso a deslizar una vocal dentro de otra, da lo mismo imprimirlas *ya deslizadas*. Pero en el caso de la terminación *m*, que es la consonante más fácilmente pronunciada de todas (como testifica la palabra infantil *mamá*), y la que más difícilmente engañará al oído por cualquier sistema de

deslizamiento, en el caso de la *m*, repito me sentiría impulsado a responder que, según mi mejor creencia, los prosodistas lo hicieron porque querían hacerlo y deseaban ver cuán raro parecería después de haberlo hecho. El lector pensante percibirá que, por la gran facilidad con que la *eme* puede ser enunciada, es admirablemente adecuada para formar una de las rápidas sílabas cortas en el dáctilo bastardo (*pul3ver3em O3*) , pero dado que los libros no tenían concepción alguna de un dáctilo bastardo, ¡lo golpeaban enseguida en la cabeza, cortando su cola!

Mostraré ahora un espécimen de la auténtica escansión de otra medida horaciana, que comprende un caso de elisión propiamente dicha.

Inte2ge2r | *Vitæ* | *scele3r3isqu3e* | *purus* |
Non e2ge2t | *Mauri* | *jacu3li3s ne3* | *que arcu* |
Nec vene | *natis* | *gravi3da3 sa3* | *gittis,*
Fusce2, pha2 | *retrâ.*

Aquí, la recurrencia regular del dáctilo bastardo da gran animación al ritmo. La e antes de la a en *que arch*, es eliminada casi por absoluta necesidad, es decir, es fundida con la a a fin de conservar el espondeo. Pero aun con esta licencia, habría sido mejor no incurrir en ella.

Si tuviera espacio, nada me produciría más placer que continuar con la escansión de todos los ritmos antiguos y mostrar cuán fácilmente, con la ayuda del sentido común, la música proyectada de todas y cada una puede ser hecha aparecer instantáneamente. Pero ya he traspasado mis límites y debo concluir este trabajo.

No será provechoso, sin embargo, omitir toda mención del hexámetro heroico.

Comencé el "proceso" sugiriendo que el espondeo es el primer paso hacia el verso. Pero la innata monotonía del espondeo ha ocasionado su desaparición como base rítmica de toda la poesía moderna. Podemos decir, por cierto, que el heroico francés –el verso más miserablemente monótono que existe– es para todo propósito espondaico. Pero no es intencionalmente espondaico, y si los franceses se decidieran a examinarlo alguna vez, sin duda lo declararían yámbico. Debe observarse que la lengua francesa es extrañamente peculiar en este punto, que no tiene acentuación y en consecuencia no tiene *verso*. El genio del pueblo, más bien que la estructura del idioma, declara que sus palabras son enunciadas en su mayor parte con una detención uniforme en cada sílaba. Por ejemplo, nosotros decimos [en inglés] "*syllabification*". Un francés diría *syl-la-bi-fi-ca-ti-on*, sin detenerse en particular en ninguna de las sílabas de manera notoria. Nuevamente, recurrimos a un caso extremo a fin de ser bien comprendidos, pero el hecho general es, como lo señalo –que, comparativamente,

los franceses no tienen acentuación; y que sin ella no puede haber nada que merezca el nombre de verso– que es el hecho puesto en términos suficientemente claros. Su ritmo yámbico sobreabunda de tal modo en espondeos absolutos que éstos me permite considerar su base como espondaica; pero el francés es la única lengua moderna que tiene un ritmo con semejante base, y aun en francés, como he dicho, es inintencional.

Admitiendo, sin embargo, la validez de mi sugerencia de que el espondeo fue la primera aproximación al verso, esperaríamos encontrar, ante todo, espondeos naturales (palabras que forman cada una justamente un espondeo) en las lenguas antiguas y, en segundo lugar, esperaríamos que los espondeos constituyan la base de los ritmos más antiguos. Estas expectativas quedan confirmadas en ambos casos.

La base intencional del hexámetro griego es espondaica. Los dáctilos son variaciones del tema. Se observará que no hay absoluta certeza acerca de *sus* puntos de interposición. El penúltimo pie, es verdad, es habitualmente un dáctilo, pero no es uniformemente así, mientras que el último, en el cual el oído *permanece*, es siempre un espondeo. Aunque el penúltimo es habitualmente un dáctilo, esto puede referirse a la necesidad de entrelazarse con el *distintivo* espondeo. Para corroborar esta idea, nuevamente, debemos esperar encontrar más habitual el penúltimo espondeo en el verso más antiguo y, en consecuencia, lo encontramos con más frecuencia en el hexámetro griego que en el latino.

Pero además de todo esto, los espondeos no sólo son más predominantes en el hexámetro heroico que el dáctilo, sino que acontecen en tal medida que son hasta desagradables para el oído moderno, debido a la monotonía. Lo que los modernos aprecian y admiran principalmente en el hexámetro griego es la *melodía* de los abundantes *sonidos vocálicos*. Pero los hexámetros latinos, no obstante, sólo agradan a pocos modernos, aunque muchos fingen caer en éxtasis al leerlos. En los hexámetros citados hace varias páginas, de Silius Italicus, la preponderancia del espondeo es notablemente manifiesta. Además de los espondeos naturales del griego y el latín, numerosos otros artificiales aparecen en el verso de esas lenguas, debido a la tendencia que tiene la inflexión a acentuar plenamente las sílabas terminales; y la preponderancia del espondeo es más acentuada aún por la comparativa infrecuencia de las pequeñas preposiciones que tenemos *nosotros*, que reemplazan el caso y también la ausencia del diminutivo auxiliar, verbos con los que *nosotros* tenemos que suplir la expresión de los primarios. Éstos son los monosílabos, cuya abundancia permite distinguir el genio poético de una lengua como ligero o dactílico.

Al no prestar atención a estos hechos, Sir Philip Sidney, el profesor Longfellow, e innumerables otras personas, más o menos modernas, se han ocupado de construir lo que suponían ser "hexámetros ingleses sobre el modelo de los grie-

gos". La única dificultad era que (aun sin considerar las melodiosas masas de vocales) estos caballeros nunca conseguían que sus hexámetros ingleses *sonaran* como los griegos. ¿Parecían griegos a la vista? Ésa debería haber sido la pregunta y la respuesta podría haber conducido a una solución del enigma. Colocando una copia de hexámetros antiguos al lado de una copia (en tipos similares) de tales hexámetros como el profesor Longfellow, o el profesor Felton, o los profesores Frogpondian[2] [¿] colectivamente, tienen la vergonzosa práctica de componer "sobre el modelo griego", se verá que estos últimos (hexámetros, no profesores) son en promedio alrededor de un tercio más largos *a la vista* que los anteriores. La mayor abundancia de dáctilos hace la diferencia. Y es el número mayor de espondeos en griego que en inglés, en la lengua antigua que en la moderna, lo que ha causado que, mientras que estos eminentes eruditos buscaban a tientas un hexámetro griego, que es un ritmo espondaico que se alterna cada tanto con dáctilos, sólo tropezaban, produciendo el escándalo perdurable de la erudición, con algo que, a causa de la longitud de sus piernas, podemos muy bien llamar un hexámetro feltoniano[3], y que es un ritmo dactílico interrumpido rara vez por espondeos artificiales, que no son espondeos en absoluto, y que son introducidos curiosamente en todo tipo de puntos impropios e impertinentes.

He aquí un espécimen del hexámetro de Longfellow:

Also the | church with | in was a | dorned for | this was the | season |
In which the | young their | parents' | hope and the | loved ones of |
Heaven |
Should at the | foot of the | altar re | new the | vows of their | baptism |
Therefore each | nook and | corner was | swept and | cleaned and
the | dust was |
Blown from the | walls and | ceiling and | from the | oil-painted |
benches.

Mr. Longfellow es un hombre de imaginación, ¿pero *puede* imaginarse que cualquier individuo, que comprenda bien el peligro de un trismo, intentaría

[2] Esta palabra, que alude a un estanque de ranas, puede referirse a la comedia *Las ranas*, de Aristófanes (el mayor comediógrafo griego, del siglo v a. C.) en la que éste satirizaba a los hombres de letras de su época. *(N. del T.)*

[3] Esto hace suponer que el profesor Felton tenía piernas muy largas (aunque Poe no lo menciona explícitamente). *(N. del T.)*

torcer su boca en la forma necesaria para la emisión de tales espondeos como "*parents*" y "*from the*", o dáctilos tales como "*cleaned and the*" y "*the loved ones of*"? "*Baptism*" no es en modo alguno un mal espondeo, quizá porque sucede que es un dáctilo.

De todo el resto, sin embargo, estoy horriblemente avergonzado. Pero estos pies, dáctilos y espondeos, todos juntos, deberían ser puestos enseguida en su posición apropiada: " También la iglesia estaba adornada adentro; porque ésta era la estación en que los jóvenes, esperanza de sus padres, renuevan los votos de su bautismo. Por tanto, cada rincón y esquina habían sido barridos y limpiados; y el polvo había sido quitado de las paredes y el cielo raso y de los bancos pintados al aceite".

¡Vaya! Ésta es una prosa respetable y no correrá el peligro de que su carácter se arruine porque alguien la confunda con verso.

Pero aun cuando hagamos pasar por griegos estos hexámetros modernos y simplemente los fijemos en su carácter propio de Lonfellow, o *feltoniano*, o *frogpondiano*, debemos todavía condenarlos por haber sido ejecutados con una radicalmente errónea filosofía del verso. El espondeo, como he observado, es el *tema* de la línea griega. La mayor parte de los hexámetros antiguos *comienzan* con espondeos, debido a que el espondeo *es* el tema y el oído está lleno de él como de una carga. Ahora bien, los dactílicos *feltonianos* tienen, del mismo modo, dáctilos por tema. Y la mayoría de ellos comienzan con dáctilos –lo que es muy apropiado si bien no muy griego– pero desgraciadamente, el punto en que *son* muy griegos es ese punto, precisamente, en que no deberían ser otra cosa que *feltonianos*. Siempre se cierran con lo que intenta ser un espondeo. ¡Para ser coherentemente tontos deberían cerrar con un dáctilo!

Que un auténtico hexámetro griego no puede, sin embargo, ser fácilmente compuesto en inglés, es una proposición que no me siento inclinado en modo alguno a admitir. Creo que podría manejar el punto yo mismo. Por ejemplo:

Do tell! | when may we | hope to make | men of sense | out of the | Pundits[4]
Born and brought | up with their | snouts deep | down in the | mud of the | Frog-pond?
Why ask? | who ever | yet saw | money made | out of a | fat old
Jew, or | downright | upright | nutmegs | out of a | pine-knot?

[4] *Pundit*, en español *pandit* es un indio (o hindú) erudito, pero puede emplearse en inglés también en el sentido de "pedante".

El apropiado predominio del espondeo aquí es conservado. Algunos de los dáctilos no son tan buenos como desearía pero, en general, el ritmo es muy decente, para no decir nada de su excelente sentido.

[Este ensayo fue originariamente publicado como "Notes Upon English Verse" en la revista de corta vida The Pioneer, *de James R. Lowell, en marzo de 1843.]*

[*Los acentos numéricos usados en este ensayo aparecen, en el texto original, bajo los caracteres que marcan. Debido a limitaciones de HTML, han sido colocados como suscriptos a continuación del carácter. Como resultado, se ha creado un espaciado inauténtico que no recrea plenamente el texto, pero tendrá que ser suficiente.]*

[*En el texto original Poe marca las sílabas con pequeños crecientes hacia arriba y pequeñas líneas sobre las vocales apropiadas. Debido a limitaciones de fuente, ellos han sido reemplazados aquí, respectivamente, por un grave (â) y diéresis (ä).*]

Algunas palabras sobre escritura secreta

[*A Few Words on Secret Writing*, *Graham's Magazine*, julio de 1841]

PARTE I

Como apenas podemos imaginar una época en que no existiera la necesidad, o al menos el deseo, de transmitir información de un individuo a otro de manera de eludir la comprensión general, podemos muy bien suponer que la práctica de la escritura cifrada es sumamente antigua. De La Guilletière, por tanto, quien en su *Lacedemonio antiguo y moderno*, sostiene que los espartanos fueron los inventores de la criptografía, está obviamente equivocado. Habla de la *scytala* como el origen de ese arte; pero sólo debió citarla como uno de los casos más antiguos, hasta donde se extienden nuestros registros. Las *scytalae* eran dos cilindros de madera, exactamente similares en todos los aspectos.

El general de un ejército, al iniciar una expedición, recibía de los éforos uno de estos cilindros, mientras que el otro quedaba en poder de ellos. Si alguna de las dos partes tenía ocasión de comunicarse con la otra, una estrecha tira de pergamino era envuelta alrededor de la *scytala*, de modo que los bordes de la piel se ajustaran exactamente uno al otro. Luego se inscribía la escritura longitudinalmente y la epístola era desenrollada y despachada. Si, por desgracia, el mensajero era interceptado, la carta resultaba ininteligible para sus captores. Si llegaba a salvo a su destino, en cambio, la parte a la que se dirigía sólo tenía que enrollar la tira en el segundo carrete para descifrar la inscripción. La transmisión a nuestra época de este sistema obvio de criptografía se debe probablemente a los usos *históricos* de la *scytala*, antes bien que a ninguna otra cosa. Medios similares de intercomunicación secreta deben de haber existido casi contemporáneamente con la invención de las letras.

Puede ser útil señalar, al pasar, que en ninguno de los tratados sobre el tema de este trabajo de que hayamos tenido conocimiento, hemos observado ninguna sugerencia de un método –excepto aquellos que se aplican igualmente a todo código– para la solución del código de *scytala.* Leemos acerca de casos, por cierto, en que los pergaminos interceptados fueron descifrados, pero no tenemos información de que esto haya sucedido, excepto accidentalmente. No obstante, podría obtenerse una solución con certeza absoluta de la siguiente manera: Cuando se ha interceptado la tira de piel, se preparará un cono comparativamente de gran longitud –digamos de seis pies de largo– y cuya circunferencia en la base sea al menos igual a la longitud de la tira. Se enrolla ésta alrededor del cono cerca de la base, borde con borde, como se describe arriba; luego, siempre manteniendo borde con borde y sosteniendo el pergamino firmemente junto al cono, se deja deslizar gradualmente hacia el ápice. En este proceso, es seguro que algunas de las palabras, sílabas o letras que se intenta conectar, se unirán en la punta del cono, donde su diámetro iguala el de la *scytala* sobre el cual fue escrito el código. Y como, al pasar hasta el ápice del cono se habrán pasado todos los diámetros posibles, no hay ocasión de fracaso. Habiéndose así determinado la circunferencia de la *scytala*, puede hacerse una semejante y aplicarse a ella el código.

Pocas personas son capaces de creer que no es una cosa muy fácil inventar un método de escritura secreta que impida la investigación. No obstante, puede ser rotundamente afirmado que el ingenio humano no puede inventar un código que el ingenio humano no pueda resolver. En la facilidad con que tal escritura es descifrada, sin embargo, existen, muy notables diferencias según los distintos intelectos. A menudo, en el caso de dos individuos de reconocida igualdad respecto de los esfuerzos mentales comunes, se hallará que, mientras que uno no puede descifrar el código más simple, el otro apenas se sentirá confundido por el más abstruso. Puede observarse, en general, en tal investigación, que la habilidad analítica es muy forzosamente puesta en acción; y por esta razón, las soluciones criptográficas podrían muy apropiadamente ser propuestas en las academias, como medio de distinguir las facultades más importantes de la mente.

Si dos individuos, totalmente carentes de práctica en criptografía, deseosos de mantener una correspondencia epistolar que fuese ininteligible a todos excepto a ellos, lo más probable es que pensaran enseguida en un alfabeto peculiar, para el cual ambos tuviesen una clave. Al principio, se decidiría quizá que la *a* representara la *z*, la *b* la *y*, la *c* la *x*, la *d* la *w*, y así sucesivamente; es decir, que el orden de las letras se invirtiese. Pero luego de alguna reflexión, este ordenamiento parecería demasiado obvio y se adoptaría un modo más complejo. Las primeras trece letras podrían ser escritas debajo de las últimas trece, del modo siguiente:

n o p q r s t u v w x y z
a b c d e f g h i j k l m;

y, así ubicadas, *a* podría representar *n* y *n* representar *a*, *o* representar *b* y *b*, *o*, y así sucesivamente. Dado que esto, nuevamente, tiene un aire de regularidad que podría ser desentrañado, el alfabeto clave podría ser construido totalmente al azar.

Así, a podría representar p
b " " x
c " " u
d " " o, y así sucesivamente.

Los corresponsales, a menos que se convencieran de su error por la solución de su código, sin duda estarían dispuestos a permanecer en dicho arreglo, que les proporcionaría plena seguridad. De otro modo, probablemente apelaran al plan de usar marcas arbitrarias en lugar de los caracteres usuales. Por ejemplo:

(podría representar a
. " " b
: " " c
; " " d
) " " e y así sucesivamente.

Una carta compuesta con tales caracteres tendría indiscutiblemente una apariencia intrincada. Si, no obstante, todavía no fuera plenamente satisfactoria, podría concebirse y llevarse a cabo la idea de un alfabeto perpetuamente cambiante. Por ejemplo, podrían prepararse dos piezas circulares de cartón, una alrededor de media pulgada de ancho menos que la otra. El centro de la más pequeña se haría coincidir con el centro de la más grande y se impediría por un momento que se deslizase; mientras que los radios son atraídos del centro común a la circunferencia del círculo más pequeño y así extendidos a la circunferencia del más grande. Hagamos que estos radios sean veintiséis, formando veintiséis espacios en cada círculo de cartón. En cada uno de los espacios del círculo de abajo se escribirá una letra del alfabeto, de modo que quede escrito todo el alfabeto, preferiblemente al azar. Se efectuará la misma operación con el círculo de arriba. Luego se pasará una clavija por el centro común y se hará girar el círculo superior, mientras que el inferior es mantenido firme.

Entonces se detendrá la revolución del círculo de arriba y, mientras ambos están quietos, se escribe la epístola deseada; usando para *a* la letra en el círculo más pequeño que se corresponde con *a* en el más grande, para *b* la letra en el círculo más pequeño que se corresponde con *b* en el más grande, y así sucesivamente. A fin de que una epístola así escrita pueda ser leída por la persona a quien se la dirige, sólo es necesario que esté en posesión de los círculos armados como los que se acaba de describir y que conozca dos cualesquiera de los caracteres (uno en el círculo de abajo y otro en el de arriba) que estaban yuxtapuestos cuando el corresponsal escribió el código. Sobre este último punto es informado mirando las dos letras iniciales del documento, que sirven de clave. Así, si ve una *m* al comienzo, puede concluir que, girando los círculos de modo de poner estos caracteres en conjunción, llegará al alfabeto en cuestión.

A una mirada rápida, estos varios modos de construir un código parecen presentar un aire de inescrutable secreto. Parece casi imposible descifrar lo que ha sido relacionado por un método tan complejo. Y para algunas personas la dificultad podría ser grande; pero para otras –aquellas diestras en desciframiento– tales enigmas son ciertamente muy simples. El lector debe tener en cuenta que la base del arte de resolver estas cuestiones se encuentra en el principio general de la formación de las lenguas mismas; y es totalmente independiente de las leyes particulares que gobiernan cualquier código o la construcción de su clave. La dificultad de leer un acertijo criptográfico no está siempre en absoluto de acuerdo con el trabajo o ingenio que ha llevado construirlo. El uso de la clave, en efecto, es sólo para aquellos que están *au fait* del código; cuando el texto es leído por un tercero, no obtiene referencia alguna a aquél. La llave del secreto es seleccionada. En los diferentes métodos de criptografía especificados arriba, se observará que hay un grado creciente de complejidad. Pero esta complejidad está sólo en sombras. Carece por completo de sustancia. Pertenece meramente a la formación del código y no tiene relación con su solución. El modo mencionado en último lugar no es en lo más mínimo más difícil de descifrar que el primero, cualquiera que sea la dificultad de uno u otro.

En la discusión de un tema análogo, en uno de los periódicos semanales de esta ciudad, hace alrededor de dieciocho meses, el escritor de este artículo tuvo ocasión de hablar de la aplicación de un *método* riguroso a todas las formas de pensamiento –de sus ventajas– de la extensión de su uso aun a lo que es considerado la operación de la simple fantasía, y así, subsecuentemente, a la solución del código. Hasta se atrevió a afirmar que ningún código, del carácter arriba especificado, podía ser enviado a la dirección del periódico, que él no fuese capaz de resolver. Este desafío provocó, de manera totalmente inesperada, un interés muy vivo entre los numerosos lectores de la publicación. El escritor recibió correspondencia a raudales de todas partes del país, y muchos de los

autores de estas epístolas estaban tan convencidos de la impenetrabilidad de sus misterios, que hacían grandes esfuerzos para hacerlo apostar sobre el asunto. Al mismo tiempo, no siempre eran escrupulosos en ceñirse a la cuestión. Los criptógrafos se colocaban, en muchos casos, más allá de los límites determinados al principio. Empleaban lenguas extranjeras; mezclaban palabras y oraciones sin intervalos. Varios alfabetos eran empleados en el mismo código. Un caballero, muy moderadamente dotado de responsabilidad, componía un rompecabezas de ganchos y perchas para los que la más disparatada tipografía de la oficina no podía proveer nada semejante; llegaba al punto de mezclar no menos de *siete alfabetos distintos*, sin intervalos entre las palabras ni aun *entre las líneas*. Muchas de las criptografías procedían de Filadelfia y muchas de aquellas que presionaban por una apuesta estaban escritas por caballeros de esta ciudad. De los probablemente cien códigos recibidos, había sólo uno que no logramos resolver inmediatamente. *Demostramos*, es decir, probamos plenamente, que era una jerga de caracteres al azar, que no tenían ningún sentido en absoluto. Respecto de la epístola de los siete alfabetos, tuvimos el placer de dejar totalmente perplejo a su compositor, realizando una rápida y satisfactoria traducción.

El periódico semanal mencionado estuvo, por un período de algunos meses, muy ocupado con las soluciones jeroglíficas y de aspecto cabalístico recibidas de todas partes. No obstante, con excepción de los autores de los códigos, no creemos que pudiera encontrarse ningún individuo, entre los lectores del periódico, que considerase el asunto más que como un irremediable disparate. Queremos decir que nadie creyó realmente en la autenticidad de las respuestas. Algunos sostuvieron que las misteriosas cifras habían sido insertadas sólo para dar un aspecto *misterioso* al trabajo, con el fin de atraer la atención. Otros creían que nosotros no sólo resolvíamos los códigos sino que los proponíamos nosotros mismos para ser resueltos. Siendo éste el estado de cosas en ese momento, se pensó que era conveniente rechazar otras cuestiones de nigromancia; pero el autor de este artículo toma la presente ocasión para defender la veracidad del periódico en cuestión, para rechazar las acusaciones de incurrir en galimatías con que se lo atacaba y declarar, en su propio nombre, que los códigos fueron todos construidos de buena fe y resueltos en el mismo espíritu.

Un modo muy común y en cierta manera demasiado obvio de correspondencia secreta es el siguiente: Una tarjeta es entremezclada, a intervalos regulares, con espacios oblongos de aproximadamente la extensión de palabras comunes de tres sílabas en un tipo corriente. Se hace otra carta que coincida exactamente. Cada parte tiene una en su poder. Cuando debe escribirse una carta, la tarjeta-clave se coloca sobre el papel y las palabras que transmiten el

verdadero significado se inscriben en los espacios. La tarjeta es luego retirada y los blancos son llenados con palabras cuyo significado sea diferente del real. Cuando la persona a quien está dirigida recibe el código, sólo tiene que aplicarlo a su propia tarjeta, en las que las palabras superfluas están ocultas y sólo las significativas aparecen. La principal objeción a este criptograma es la dificultad de llenar los blancos de modo de no dar una apariencia forzada a las oraciones. Un observador atento también detectará diferencias en la escritura entre las palabras inscriptas en los espacios y las escritas cuando se quita la tarjeta.

Un mazo de cartas también se emplea a veces como vehículo de un código, de la siguiente manera: Las dos partes determinan, en primer lugar, ciertos ordenamientos del mazo. Por ejemplo, se conviene que cuando se comienza un escrito, se haga una secuencia natural de puntos; con las picas arriba, los corazones a continuación, los diamantes después y los tréboles al final. Habiéndose obtenido este orden, el escritor procede a inscribir en la parte superior de la carta la primera letra de su epístola, la segunda sobre la siguiente, la tercera sobre la siguiente y así sucesivamente, hasta agotar el mazo, cuando, naturalmente, habrá inscripto cincuenta y dos letras. Entonces baraja el mazo de acuerdo con un plan preconcertado. Por ejemplo, toma tres cartas de abajo y las coloca arriba, luego una de arriba y la ubica abajo y así sucesivamente por un número dado de veces. Hecho esto, inscribe nuevamente cincuenta y dos caracteres como antes, continuando con este procedimiento hasta que esté escrita su epístola. Al recibir el mazo, el corresponsal sólo tiene que colocar las cartas en el orden convenido para el inicio; leer, letra por letra, los cincuenta y dos caracteres, como se había determinado. Sólo tiene entonces que barajar de la manera predeterminada para la segunda lectura, descifrar la serie de las siguientes cincuenta y dos letras, y así hasta el final. La objeción a este criptograma reside en la naturaleza de la misiva. *Un mazo de cartas* enviado de una de las partes a la otra, no dejaría casi de despertar sospechas; y no puede dudarse de que es mucho mejor asegurarse de que los códigos no sean considerados como tales, que perder tiempo en intentos de hacerlos a prueba de examen cuando son interceptados. La experiencia muestra que el criptograma más astutamente construido, si despierta sospechas, puede ser descifrado y sin duda lo será.

Un modo inusualmente seguro de intercomunicación secreta puede ser ideado de la siguiente manera: Hacer que cada una de las partes se provea de un ejemplar de la misma edición de un libro –cuanto más rara la edición, mejor– así como cuanto más raro sea el libro. En el criptograma se emplean también números y esos números remiten a la ubicación de letras en el volumen. Por ejemplo, se recibe un código que comienza 121-6-8. El que lo recibe se remite a la página 121 y mira la sexta letra de la izquierda de la página en la octava línea desde arriba. Cualquiera que sea la letra que encuentre allí es la

letra inicial de la epístola, y así sucesivamente. Este método es muy seguro; no obstante, es *posible* descifrar cualquier criptograma escrito por este medio. Y por otra parte es muy objetable, debido al tiempo necesariamente requerido para su solución, aun con el volumen-clave.

No ha de suponerse que la criptografía, como un asunto serio, como el medio de impartir información importante, esté fuera de uso hoy en día. Es todavía practicada corrientemente en la diplomacia; y aún hoy hay individuos, que tienen funciones en varios gobiernos extranjeros, cuya tarea real es la de descifrar documentos. Ya hemos dicho que una acción mental peculiar es puesta en juego en la solución de problemas criptográficos, al menos en aquellos de más alta categoría. Los buenos criptógrafos son por cierto raros; y es por eso que sus servicios, aunque pocas veces requeridos, son bien remunerados.

Un ejemplo del uso moderno de los códigos se menciona en una obra recientemente publicada por los señores Lea y Blanchard, de esta ciudad, "*Sketches of Conspicuous Living Characters of France*". En una nota de Berryer se dice que una carta dirigida por la Duquesa de Berry a los legitimistas de París, para informarlos de su llegada, fue acompañada de una larga nota cifrada, cuya clave se olvidó de dar. "La mente penetrante de Berryer", dice el biógrafo, "pronto la descubrió. Era esta frase puesta en lugar de las veinticuatro letras del alfabeto: *Le gouvernement provisoire*".

La afirmación de que Berryer "pronto descubrió la frase-clave", simplemente prueba que quien escribió estas memorias carece totalmente de conocimiento criptográfico. Monsieur B. sin duda determinó la frase-clave, pero fue sólo para satisfacer su curiosidad, *después de leer el enigma*. No hizo ningún uso de la clave en el desciframiento. La clave fue seleccionada.

En nuestra nota al libro en cuestión (publicado en el número de abril de esta revista) aludimos al tema así:

"La frase '*Le gouvernement provisoire*' es francesa, y la nota cifrada estaba dirigida a franceses. Puede suponerse que la dificultad de descifrarla habría sido mucho mayor si la clave hubiese estado en una lengua extranjera; pero quienquiera que se tome el trabajo puede dirigirnos una nota, de la misma manera aquí propuesta; y la frase-clave puede estar en francés, italiano, español, alemán, latín o griego (o en cualquiera de los dialectos de esas lenguas) y nos comprometemos a resolver el enigma."

Este desafío ha provocado una sola respuesta, que está comprendida en la carta siguiente. El único problema que tenemos con la epístola es que su autor no nos ha dado su nombre completo. Le rogamos que lo haga lo antes posible y así nos alivie de la ocasión de sospecha que fue atribuida a la criptografía del periódico semanal arriba mencionado: la sospecha de que nosotros componemos códigos. El matasellos de la carta es Stonnington, Conn.

S————————, CT., 21 de abril de 1841

Al Editor de Graham's Magazine,

SEÑOR: — En el número de abril de su revista, mientras reseñaba la traducción de Mr. Walsh de "*Sketches of Conspicuous Living Characters of France*", usted invita a sus lectores a dirigirle una nota cifrada, "cuya frase-clave puede estar en francés, italiano, español, alemán, latín o griego", y se compromete a su solución. Habiendo sus comentarios llamado mi atención a esta especie de escritura cifrada, compuse para mi propio entretenimiento los siguientes ejercicios, en cuya primera parte la frase-clave está en inglés y la segunda en latín. Como no he visto (en el número de mayo) que ninguno de sus corresponsales haya aprovechado su ofrecimiento, me tomo la libertad de enviarle el adjunto, en el cual, si lo considera digno de su tiempo, puede usted ejercitar su ingenio.

Respetuosamente suyo,
S.D.L.

No. 1.

Cauhiif and ftd sdBtirf ithot tacd wade rdchfdr tin fuaefshffheo fdoudf hetiusafhie tuis fcd hcrhchriai fi aciftdu wn sdaef it iuhflteo hiidohwid wn acn deodsf ths tin iris hf iaf iahoheaiin rdffhedr; aer Ad auf it ftif fdoudfin oissichoaPheo hefdiihodeod taf wade odeduaiin fdusdr ounsfiouastn. Sacn fsdohdf it fdoudf iuhtheo idud weiie fi ftd acohdeff; fisdDhsdf, A fiacdf tdar iaf ftacdr aer ftd ouiie iuhffde isle ihtt fisd hcrdhwid oiiiuheo tiihr, atfdu ithot tahu wdheo sdushffdr fi ouii aoahe, hetiusathie oiiir wd fuaefshffdr ihEt ihffid racodu ftaf rhfoicdun iiiir hefid iefhi ftd aswiiafiun dshffid fatdin udaotdr hff rdffheatliie. Ounsfiouastn tiidcdu siud suisduin dswuaodf Stied sirdf it iuhfLeo ithot and uderdudr idohwid iein wn sdaef it fled desiacaf iun wdn ithot sawdf weiie ftd udai fhoehthoafhie it ftd onstduf dssiindr fi hff siffdffiu.

No.*2.

Ofoiioiiaso ortsiii sov eodisoioe afduiostifoi fit iftvi si tri oistoiv oiniafetsorit ifeov rsri inotiiiiv ridiiot, irio riwio eovit atrotfetsoria aioriti iitri If oitovin tri aetifei ioreitit sov usttoi oioittstifo dfti aSdooitior trso ifeov tri dfít otftSeov softridi fitoistoiv oriofiforiti suitteii viireiiitifoi fit tri iarfoisiti, iiti trir net otiiiotiv uitfti rid lo tri eoviieeiiiv rfasueostr fit rii dftrit tfocei.

En la solución del primero de estos mensajes cifrados tuvimos poco más que las dificultades habituales. El segundo resultó excesivamente difícil y sólo

poniendo en juego todas nuestras capacidades logramos leerlo. El primero se traduce así:

"Varios son los métodos que han sido ideados para transmitir información secreta de un individuo a otro, por medio de la escritura, ilegible para cualquiera excepto para aquel a quien estaba originariamente dirigida; y el arte de esta manera de comunicar secretamente información es llamado en general *criptografía*. Muchas clases de escritura secreta fueron conocidas por los antiguos. A veces se afeitaba la cabeza de un esclavo y sobre la coronilla se escribía con algún fluido coloreado indeleble; después de lo cual, una vez que el cabello había crecido de nuevo, la información podía ser transmitida con poco peligro de que fuese descubierta antes de que la epístola ambulatoria hubiese alcanzado a salvo su destino. La criptografía pura, sin embargo, comprende propiamente esos modos de escritura que se hacen legibles sólo por medio de alguna clave explicativa, que hace conocer al poseedor la significación real de las cifras empleadas".

La frase-clave de este criptograma es: "Una palabra es suficiente para el sabio".

El segundo mensaje se traduce así:

"Frases disparatadas y combinaciones de palabras carentes de sentido, como se habrá confesado a sí mismo el lexicógrafo erudito, cuando ocultas bajo un código criptográfico, sirven para confundir al investigador curioso, e impiden su penetración más completamente que lo que lo harían los más profundos *apotegmas* de filósofos cultos. Las disquisiciones abstrusas de los escoliastas, si sólo le fueran presentadas en el vocabulario abierto de su lengua nativa" [....]

Aquí la última oración (como se verá) se interrumpe bruscamente. Hemos respetado estrictamente la ortografía. D, por error, ha sido puesta en lugar de I en *perplex*[1].

La frase-clave es –"*Suaviter in modo, fortiter in re*"

En el criptograma ordinario, como se verá en referencia a los que hemos especificado arriba, el alfabeto artificial acordado por los corresponsales, es empleado, letra por letra, en lugar del usual o natural. Por ejemplo: dos partes desean comunicarse secretamente. Antes de comenzar se determina que:

[1] Aunque no tenemos manera de determinarlo, suponemos que se refiere a un error en una de las palabras en la escritura cifrada, que corresponde a *perplex* (perplejo) en la transcripción en lenguaje ordinario.

(	representará a	a
)	______	b
—	______	c
*	______	d
.	______	e
,	______	f
;	______	g
:	______	h
?	______	i o j
!	______	k
&	______	l
0	______	m
`	______	n
†	______	o
‡	______	p
¶	______	q
☞	______	r
]	______	s
[	______	t
£	______	u o v
$	______	w
¿	______	x
¡	______	y
☜	______	z

Ahora bien, la siguiente nota ha de ser comunicada:

"Debemos verlo inmediatamente por una cuestión de gran importancia. Los complots han sido descubiertos y los conspiradores están en nuestro poder. ¡Daos prisa!"

Estas palabras se transcribirían así:

$0.£][]..¡†£?00.*¿)[.&¡£‡†‘)0)[[.☞
†’;☞.)[?0‡†☞[)‘—.‡&†[]:)£.(..‘*.
]—†£.☞.*)‘*—†‘]‡?☞)[†☞])☞.?
?‘†£☞:)‘*]:)][.

Esto tiene por cierto un aspecto intrincado y resultaría muy difícil para cualquiera no versado en criptografía. Pero se observará que *a*, por ejemplo,

nunca es representado por otro signo que), *b* por otro signo que (, y así sucesivamente. Así, por el descubrimiento, accidental o no, de cualquiera de las letras, quien interceptara la epístola obtendría una ventaja permanente y decidida y podría aplicar su conocimiento a todos los casos en que el signo en cuestión fuera empleado a través del mensaje cifrado.

En los criptogramas, por otra parte, que nos han sido enviados por nuestro corresponsal en Stonington, y que son idénticos en configuración con los mensajes resueltos por Berryer, no puede obtenerse una ventaja tan permanente.

Remitámonos al segundo de estos enigmas. Su frase-clave es la siguiente:

Suaviter in modo, fortiter in re

Coloquemos ahora el alfabeto debajo de esta frase, letra debajo de letra:

S | u | a | v | i | t | e | r | i | n | m | o | d | o | f | o | r | t | i | t | e | r | i | n | r | e
A | b | c | d | e | f | g | h | i | j | k | l | m | n | o | p | q | r | s | t | u | v | w | x | y | z
Vemos aquí que:

a	representa	————	c
d	“	————	m
e	“	————	z
f	“ g, u &	————	o
i	“	————	w
m	“ e, i, s &	————	k
n	“ j &	————	x
o	“	————	p
r	“ h, q v &	————	y
s	“	————	a
t	“	————	t
u	“ f, r &	————	b
v	“	————	d

De esta manera, *n* representa dos letras y *e*, *o* y *t*, tres cada una, mientras que *i* y *r* representan cada una tantas como cuatro. Trece caracteres deben realizar las operaciones de todo el alfabeto. El resultado de semejante frase-clave sobre la cifra es darle la apariencia de una simple mescolanza de las letras *e*, *o*, *t*, *r*, e *i* ; el último carácter predomina sobremanera, debido a la circunstancia de ser empleado para letras que, en sí mismas, son desmesuradamente predominantes en la mayoría de las lenguas, es decir, *e* y *i*.

Si una carta escrita así es interceptada, y se ignora la frase-clave, podemos imaginarnos que el individuo que intentara descifrarla trataría de adivinar o de convencerse a sí mismo de que un cierto signo (*i*, por ejemplo) representa la letra *e*. Leyendo todo el criptograma para confirmar esta idea, sólo encontraría una negación de ella. Vería el carácter en una ubicación en la que no podría de ningún modo representar *e*. Podría, por ejemplo, quedar perplejo ante cuatro íes formando por sí mismas una sola palabra, sin la intervención de ningún otro carácter; en cuyo caso, por supuesto, no podrían ser todas *e*. Se verá que la palabra *wise* podría ser construida así. Decimos que esto puede ser visto *ahora*, por nosotros, que estamos en posesión de la frase-clave; pero la cuestión se presentará sin duda sobre cómo, *sin* la frase-clave y sin conocimiento de ninguna letra del código, sería posible para el interceptor de tal criptograma interpretar tal palabra como *iiii*.

Pero, nuevamente, una frase-clave podría ser fácilmente construida en la que cada uno de los caracteres representara siete, ocho o diez letras. Imaginemos entonces la palabra *iiiiiiiiii* presentada en un criptograma a un individuo que *no* poseyera la frase-clave apropiada; o si ésta es una suposición demasiado desconcertante, supongamos que le ocurre a una persona para quien está destinado el mensaje cifrado y que posee la frase-clave. ¿Qué puede hacer con una palabra como *iiiiiiiiii*? En cualquiera de los libros comunes de álgebra se encontrará una *fórmula* muy concisa (no poseemos el tipo necesario para insertarla aquí) para determinar el número de ordenamientos en que pueden colocarse letras *m*, tomadas n por vez. Pero sin duda no habrá ninguno de nuestros lectores que ignore las innumerables combinaciones que pueden hacerse con estas diez *íes*. No obstante, a menos que suceda por accidente, el corresponsal que reciba el mensaje cifrado tendría que escribir todas estas combinaciones antes de lograr la palabra buscada; y aun cuando las hubiera escrito, se encontraría inexpresablemente desconcertado al tratar de seleccionar la palabra determinada entre el vasto número de otras palabras que surgirían en el curso de la permuta.

Para obviar, por tanto, la enorme dificultad de descifrar esta especie de criptograma por parte de los que poseen la palabra-clave, y para limitar la complejidad del enigma para aquellos para quienes no fue diseñado el código, se hace necesario que se acuerde algún *orden* entre las partes correspondientes –algún orden con referencia a cuáles de esos caracteres han de ser leídos que representen más de una letra– y este *orden* debe ser tenido en cuenta por quien escribe el criptograma. Puede acordarse, por ejemplo, que la *primera* vez que una *i* aparece en el mensaje, debe ser comprendida como representando el carácter opuesto a la *primera i* en la frase-clave; que la *segunda* vez que aparece una i, debe suponerse que representa la letra que se opone a la *segunda i* en la frase-clave, y así

sucesivamente. Así, la locación de cada letra cifrada debe ser considerada en conexión con el carácter mismo, a fin de determinar su significado exacto.

Decimos que un *orden* preconcertado de esta clase es necesario para que el código no resulte una llave demasiado intrincada para rendirse aun a su verdadera clave. Pero resultará evidente, al ser inspeccionado, que nuestro corresponsal en Stonington nos ha infligido un criptograma en el cual no se ha conservado *ningún* orden; en el que muchos caracteres representan, absolutamente al azar, muchos otros. Si, por tanto, respecto del guante que arrojamos en abril, se sintiese algo inclinado a acusarnos de fanfarronería, admitirá al menos que hemos actuado de sobra como para jactarnos. Si lo que entonces dijimos no fue dicho *suaviter in modo*, lo que ahora hacemos es hecho al menos *fortiter in re*.

En estas breves observaciones no hemos intentado en modo alguno agotar el tema de la criptografía. Con ese fin, se requeriría un folio. Por cierto, hemos mencionado sólo algunos de los modos comunes de escritos cifrados. Hace ya dos mil años, Eneas Tacticus detalló veinte métodos distintos; y el ingenio moderno ha añadido mucho a esta ciencia. Nuestro objetivo ha sido sobre todo sugerir y tal vez ya hemos aburrido a los lectores de la revista. A aquellos que deseen más información sobre este tema, les comunicamos que existen los tratados de Trithemius, Cap. Porta, Vignere y P. Niceron. Estos tratados pueden encontrarse, según creo, en la biblioteca de la Universidad de Harvard. No obstante, si se busca en estas disquisiciones –o en otras cualesquiera– *reglas para la solución* de los códigos, el que las busca sufrirá una desilusión. Más allá de algunas indicaciones acerca de la estructura general del lenguaje y algunos pequeños ejercicios en su aplicación práctica, no encontrará nada registrado que no posea en su propio intelecto.

Escritura secreta

[*Secret Writing*, *Graham's Magazine*
agosto de 1841]

PARTE II

Nuestros comentarios sobre este tema, en el número de julio, han despertado mucho interés. El tema es de incuestionable importancia, cuando consideramos a la criptografía como un ejercicio para las facultades analíticas. Desde este punto de vista, hombres de las capacidades más excelentes le han prestado mucha atención; y la invención de un código perfecto ha sido una cuestión a la que el canciller Bacon ha dedicado muchos meses. Dedicados en vano, porque el criptograma que consideró digno de ocupar un lugar en su *De Augmentis*, es uno que puede ser resuelto.

En momentos en que llevábamos a la imprenta la última página de este número, recibimos la siguiente carta de F. W. Thomas, Esq. (de Washington), el bien conocido autor de *Clinton Bradshaw*, *Howard Pinckney*, etc.

> Mi estimado Señor: El criptograma adjunto es de un amigo mío (*doctor Frailey*), que piensa que puede dejarlo perplejo. Si usted lo descifra, entonces es un mago, porque ha utilizado, creo, el mayor arte en su composición.
>
> Su amigo,
> F. W. THOMAS.

£ 7i A itagi niinbiiit thitvuiaib9g h auehbiif b ivgiht itau ☞ gvuiitiif 4 t$bt2ihtbo £iiiadb9 iignit £d i2 ta5ta whho ttbibtiii†it9 A ¡ti if X hti 4 ithtt ☞ i‡ bnniathubii iSL b eaovuhoSu vtt7diboif * iti nihd6Xht na3ig an choo$ht u‡tnvotigg2 iibtvo$if b Eaovu£avg iinoht$h7 niau iti vtheiigbo iit6 A itagi t7iitig h fifvti iti gvugidviti bubodbub9 A tiiiiaditiavg nbttg iStavi fvuhiiu

£thnhiti niiiit8 † bni 4 iiu£$i ht d£bo evodbiSa ‡ nbiivihiti uavtib£g ibei–it dbuvo$if ia niafvti uvgtvnvobi buai9g uii iti £giSv9 i2 gvuiiti A uu iiubisg ibg tai–it iStavi tbvgi iti itiui A i2 intiuiiibo taovutg an dvaihfh9¶ iavitbog ¶f a itivghbgight ittauh$h7g ht t7ciigb9bo £iiitavigi.

El mensaje está impreso precisamente como lo recibimos, con la excepción de que, en algunos casos, por conveniencia, hemos sustituido algunos signos que no tenemos en la oficina por otros a nuestra disposición. Naturalmente, como estos caracteres han sido sustituidos en todo el texto, el criptograma no se ve afectado.

A vuelta de correo enviamos la solución a Mr. Thomas; pero como el mensaje cifrado es sumamente ingenioso, evitamos publicar su traducción aquí y preferimos poner a prueba la habilidad de nuestros lectores para resolverlo. *Obsequiaremos un año de suscripción a la revista y también un año de suscripción al* Saturday Evening Post, *a cualquier persona, o mejor dicho a la primera persona que sea capaz de descifrar este enigma.* No tenemos esperanzas de que sea descifrado; y, por tanto, si pasara un mes sin obtener respuesta, proporcionaremos la clave y ofreceremos nuevamente un año de suscripción a la revista, a cualquier persona que lo resuelva *con la clave.*

Para que el sentido de nuestras observaciones sobre criptografía no sea malentendido, y especialmente para que la naturaleza de nuestro desafío no sea mal interpretada, tomamos la ocasión de referirnos a nuestra reseña de los "*Sketches of Conspicuous Living Characters of France*", de Mr. Walsh, publicados en el número de abril de la revista. Se dice allí que M. Berryer, el ministro francés, ha exhibido el más elevado ingenio en la solución de un mensaje cifrado dirigido por la Duquesa de Berry a los legitimistas de París, del cual se había olvidado de incluir la clave. Berryer descubrió que ésta era la frase "*Le gouvernement provisoire*". Debajo de esta oración se había ubicado el alfabeto, letra por letra; y así, cuando correspondía una *a* se escribía *l*, y cuando correspondía una *b*, era reemplazada por una *e*, y así sucesivamente. Esta clase de criptografía es justamente considerada muy difícil. Señalamos, sin embargo, que nos comprometíamos a leer cualquiera *de esa clase*; y que nuestros corresponsales debían atenerse a ese límite. Con seguridad, decíamos en nuestro último número "el ingenio humano no puede construir un código que el ingenio humano no pueda resolver", pero no nos proponemos justamente ahora convertirnos individualmente en la prueba del "ingenio humano" en general. No nos proponemos resolver *todos* los códigos. Si podemos o no hacer esto es una cuestión para otro momento, un momento en que tengamos más tiempo libre que el que tenemos al presente esperanza de disfrutar. El criptograma más simple requiere, para su solución, trabajo, paciencia y mucho tiempo.

Por tanto, nos atenemos a los límites de nuestra empresa. Es verdad que en el intento de nuestro examen de los papeles del doctor Frailey hemos excedido mucho esos límites; pero fuimos inducidos al esfuerzo de leerlos por la manera decidida en que se había expresado la opinión de que no lo lograríamos.

E. St. J. observará que su código incluía todas las letras del alfabeto natural. Luego (admitiendo que se trata de un código de la clase propuesta) su frase-clave debe contener todas las letras del alfabeto natural, en cuyo caso, ninguna letra de la frase puede representar *más de una* del alfabeto, y el todo no debería ser más que una simple frase en que los caracteres naturales son representados, invariable y respectivamente, por signos arbitrarios. Pero con esta suposición no podría haber tales palabras como *ll*, etc. palabras que aparecen en el criptograma. *Por tanto*, su código *no* está dentro de los límites prescriptos Q. E. D. No diremos que no podemos resolverlo, sino que no haremos el intento, por las obvias razones expresadas arriba.

P.S. Acabamos de recibir la carta anexa de Mr. Thomas, incluyendo una del doctor Frailey:

Washington, 6 de julio de 1841

Mi estimado señor:

Esta mañana recibí su carta de ayer, descifrando el criptograma que le envié la semana pasada, de mi amigo el doctor Frailey. Usted solicita que obtenga el reconocimiento de su solución por parte del doctor. Acabo de recibir de él la nota que adjunto.

El doctor Frailey me había oído hablar de que usted había descifrado una carta que nuestro mutuo amigo Dow escribió en respuesta a su desafío del año pasado en mi alojamiento en su ciudad, en la ocasión en que la correspondencia cifrada de Aarón Burr era el tema de nuestra conversación. Usted se rió de lo que llamó el artificio superficial de Burr y dijo que podía descifrar fácilmente cualquier criptograma de ese tipo. Para ponerlo a prueba sin demora, Dew se retiró a un rincón del cuarto, y escribió una carta cifrada, que usted resolvió en un tiempo mucho más corto que el que a él le llevó componerla.

Como el doctor Frailey parecía dudar de su destreza en la medida de mi creencia en ella, cuando su artículo sobre "Escritura secreta" apareció en el último número de su revista, se lo mostré. Después de leerlo, comentó que pensaba que podía confundirlo y al día siguiente me entregó el criptograma que le transmití, sin darme la clave.

La naturaleza poco común de este artículo, sobre el cual no le hice la más mínima indicación, me hizo expresarle a usted mis dudas sobre su

capacidad para lograr la solución. Le confieso que su solución, tan rápida y correctamente efectuada, me sorprendió. Me felicito a mí mismo de no vivir en una época en que se crea en la magia negra, pues, ignorante como soy de todo conocimiento de criptografía, me arrestarían como un cómplice del hecho y, aun cuando escapara, es seguro que usted sería condenado a muerte, y ¡ay de mí! me temo que por mi testimonio.

Su amigo,
F. W. Thomas

Washington, 6 de julio de 1841

Estimado señor:

Me causa placer declarar que la lectura del señor Poe del criptograma que le di a usted hace algunos días para transmitírselo a él, es correcta. Me sorprende esto aun más dado que.... [Omitimos el resto de la carta, pues entra en detalles que darían a nuestros lectores algún indicio para el código.]

Siempre suyo, etcétera.

CHAS. S. FRAILEY
F. W. THOMAS, ESQ.

Escritura secreta

[*Secret Writing*, *Graham's Magazine*
octubre de 1841]

El 10 de agosto, una carta dirigida a nosotros por un caballero que había adoptado el *nom de guerre* de Timotheus Whackemwell, fue recibida en esta oficina desde Baltimore. Incluía un mensaje cifrado y decía: "si usted logra descifrarlo lo consideraré como perfecto en el arte". Pensando que en la criptografía reconocíamos la mano de nuestro amigo Mr. J. N. McJilton, de Baltimore, le contestamos a vuelta de correo, con la solución deseada. Sin embargo, Mr. McJilton al parecer no era el corresponsal. La solución era la siguiente:

"Este espécimen de escritura secreta se lo enviamos para que lo explique. Si logra adivinar su sentido, creeré que usted está emparentado con Old Nick"[1].

Mr. Whackemwell, quienquiera o sea lo que sea, reconocerá que esta lectura es correcta.

El mensaje cifrado sometido por el doctor Frailey, de Washington, a través de Mr. F. W. Thomas y descifrado por nosotros, también a vuelta de correo, como afirmamos en nuestro número de agosto, no ha sido leído aún por ninguno de nuestros innumerables lectores. Ahora agregamos su solución, junto con la totalidad de la carta del doctor, de la cual ofrecimos sólo un fragmento en el número de agosto.

SOLUCIÓN

En una de esas circunrotaciones peripatéticas, pasé por alto a un rústico, a quien sometí a un interrogatorio catequístico respecto de las características nosocómicas del edificio al cual me aproximaba. Con una volubilidad no con-

[1] Nombre popular del diablo. *(N. del T.)*

gelada por los poderes frigoríficos de la vergüenza pueblerina, eyaculó una réplica voluminosa, de cuyo tenor universal deduzco la subsecuente amalgama de hechos heterogéneos. Sin incertidumbre, la pretensión incipiente tiende a terminar en vulgaridad final, como se ha fabulado que las montañas parturientas abortan ratones. El punto de mis comentarios ha sido, no sin razón, el tema de las efímeras columnas del periodismo cotidiano y del encomio entusiasta en las conversaciones.

La clave de esta cifra es la siguiente: *Si sólo descubre esto, yo renuncio.*

No obstante, la carta adjuntada del doctor Frailey, mostrará los medios empleados por él para hacer confusa la lectura. Se usaron caracteres arbitrarios en representación de palabras enteras. Cuando tomemos en consideración esta circunstancia, junto con otros hechos mencionados en la carta, y consideremos el carácter disparatado de la fraseología empleada, estaremos más capacitados para apreciar la extrema dificultad del acertijo.

Washington, 6 de julio de 1841

Estimado señor:

Me complace declarar que la lectura hecha por Mr. Poe del criptograma que le entregué hace unos días para transmitírselo es correcta. Lo que más me asombra es que, para varias palabras de dos, tres y cuatro letras, se empleó un carácter distinto para cada una, a fin de evitar el descubrimiento de algunas de esas palabras, por su frecuente repetición en un criptograma de cualquier extensión y aplicándolas a otras palabras. También usé un carácter distinto para las terminaciones *tion* y *sion*, y reemplacé en cada palabra, cuando era posible, algunos de los caracteres mencionados arriba. Cuando la misma palabra de dos de esas letras ocurría con frecuencia, las letras de la frase-clave y los caracteres eran usados alternativamente, para aumentar la dificultad.

Siempre suyo, etcétera.
CHAS. S. FRAILEY
TO F. W. THOMAS, ESQ.

Escritura secreta

[*Secret Writing*, *Graham's Magazine*
diciembre de 1841]

La carta adjunta, de un caballero cuyas capacidades respetamos sumamente, fue recibida, desgraciadamente, demasiado tarde como para aparecer en nuestro número de noviembre:

Estimado señor:

Tal vez debería disculparme por introducir nuevamente un tema sobre el cual usted ha hecho tan inteligentes comentarios y que puede suponerse que para este entonces están casi agotados; pero como me han interesado sobremanera los artículos sobre "Criptografía," que han aparecido en su revista, creo que disculpará la presente intrusión de algunas observaciones. He estado prácticamente al tanto de la escritura secreta por varios años y he comprobado, tanto en la correspondencia como en la conservación de memorandos privados, el frecuente beneficio de sus peculiares virtudes. Tengo así un registro de pensamientos, sentimientos y circunstancias –una historia de mi existencia *mental*, a la que puedo recurrir y rememorar en mi imaginación placeres anteriores y vivir nuevamente escenas pasadas–, seguro en la convicción de que el papiro mágico tiene una historia sólo para *mis* ojos. ¿Quién no ha ansiado tener un confidente de esta clase?

La criptografía es, por cierto, no sólo un tema de mera curiosidad, sino que es de interés general y ha proporcionado un excelente ejercicio para la disciplina mental y de gran importancia *práctica* en varias ocasiones para el estadista y el general –para el erudito y el viajero–¿y no puedo agregar, por cierto no en último lugar, para el *amante*? ¿Qué puede ser más placentero entre las aflicciones de amantes ausentes, que un intercambio entre ellos de sus esperanzas y temores –a salvo del ojo entrometido de alguna vieja tía, o tal vez, de un perverso y *cruel* guar-

dián?–, un *billet doux* que no delate su misión, aun si es interceptado, y que no pueda "contar historias" si es perdido o (lo que a veces sucede) *robado* de su violado escondite.

En la solución de los diversos mensajes cifrados que han sido sometidos a su examen, usted ha demostrado un poder de razonamiento analítico y sintético que nunca he visto igualar; y la asombrosa habilidad que ha puesto de manifiesto, particularmente al descifrar el criptograma del doctor Charles J. Frailey, pienso que lo coronará como el rey de los "lectores secretos". No obstante, a pesar de esto, pienso que su opinión de que la construcción de un criptograma real es imposible, no tiene apoyo suficiente. Los ejemplos que usted ha publicado no han sido por cierto de ese carácter, como usted lo ha demostrado plenamente. Además, no han sido suficientemente exactos, porque cuando la clave era una frase (y en consecuencia el mismo carácter era empleado para varias letras), diferentes palabras se formaban con las mismas cifras. El sentido podía entonces ser determinado sólo con referencia al contexto y esto equivaldría a una probabilidad –generalmente de un alto grado, admito– pero no a una certeza positiva. Más aún, podría fácilmente imaginarse un caso en que la palabra más importante de la comunicación, y sobre la que dependiese el sentido del todo, tendría una naturaleza tan equívoca, que la persona a cuyo beneficio estuviese dirigida no podría, aun con la ayuda de su clave, descubrir cuál de dos interpretaciones muy diferentes sería la correcta. Si ello es necesario, puede demostrarse fácilmente; así, por ejemplo, supongamos que una dama recibiera de su prometido una carta cifrada que contuviera esta oración: "4 5663 967 268 26 3633", y que *a* y *n* estuvieran representadas por el número 2, *e*, *m* y *r* por el 3, *i* por el 4, *l* por el 5, *o*, *s*, y *v* por el 6, *u* por el 7, *w* por el 8, e *y* por el 9; un momento de atención mostrará que la oración podría ser "Te amo ahora como siempre". o "Ahora no te amo más". Qué *positivamente espantoso*, para decir lo menos; y sin embargo, varias de las cifras que usted ha publicado han requerido que un número más grande de letras fueran representadas por un solo carácter que ninguna de las que aparecen en el ejemplo que citamos. Es evidente, entonces, que no es un sistema muy deseable, pues sería apenas más útil que una cerradura sin su llave o con una que no se adaptara a sus muescas.

Creo, sin embargo, que hay varios métodos por los cuales podría construirse un jeroglífico cuyo sentido estuviera perfectamente "oculto"; y daré uno o dos ejemplos de los que así considero. Un método que he adoptado para mi propio uso privado es uno que considero que es de esta naturaleza, pues no puede ser resuelto sin la ayuda de su clave; y esa

llave, la *única* que puede abrirlo, existe sólo en mi mente; al mismo tiempo, es tan simple, que con la práctica que he realizado con ella, ahora la leo y la escribo con tanta facilidad como los caracteres ingleses. Como prefiero no revelarla aquí, me veo obligado a recurrir a otro plan que es más complicado. Por un CRIPTOGRAMA entiendo una comunicación que, *claramente* determinada por medio de su clave apropiada, no puede serlo sin ella. A la mayoría de las personas, que no han pensado mucho sobre el tema, un artículo cifrado simple (con lo que quiero decir que en él cada letra es uniformemente representada por un solo carácter distinto) les parecería un misterio impenetrable; y sin duda imaginarían que cuanto más complicado sea el método de construir un código semejante, tanto más *insoluble* –para usar una expresión química– sería el acertijo, pues tanto menor sería la posibilidad de descubrir su clave. Esta tan natural conclusión es, sin embargo, errónea, ya que se funda en la suposición de que primero debe estarse en posesión de la clave a fin de desenmarañar la dificultad –lo que no es el caso. El proceso de razonamiento empleado en resolver una "escritura secreta" no tiene la más mínima relación con la forma o descripción de los caracteres usados, sino que remite simplemente a su sucesión y a una comparación de palabras en que aparece las mismas letras. Por este medio, cualquier cifra de esta naturaleza puede ser descifrada, como lo ha mostrado plenamente la experiencia. Un método muy exitoso de evitar su detección sería aplicar la cifra simple a palabras escritas hacia atrás y con continuidad. Esto, según mi concepción, podría ser llamado un criptograma perfecto, pues debido a la falta de espacios y, en consecuencia, la imposibilidad de comparar palabras, dejaría totalmente perpleja a la persona que intentara descubrir su significado secreto; no obstante, con la ayuda de la clave y conocida cada letra, las palabras podrían fácilmente ser separadas e invertidas. Doy un breve espécimen de este estilo y me sentiría muy gratificado con su opinión de la posibilidad de leerlo.

,†§:‡][,?‡),[¡¶?,†,)¡,§[¶,:![§(,†§¡‖(?†?,**(††¡
([,¶*.†[§¡¶§¡¶]¿,†§[
?(§[::(†[.†(*;(‖(,†§¡‡[*:,]!¶†‖]?*!¶††§¶‖,*(†¡(,
?‡§(¡☚¡¶[¡¶[?(,
;§‡☞‡]†§§:(†[†[¶?‡]:*¡¶:(§?]!¶†§‡];§?‡¡‡†¶
!(,†§?(‖*][§¡'¡,:,,†
§☚),?‖*]?,§§(!†¡(,†§†[‡!)*[]†:?]‖

Si esto no fuese considerado perfecto (aunque sospecho que asombraría aun al ingenioso editor detectar su significado), daré otro método abajo, que puedo mostrar que *debe* serlo; y si lo logro pienso que

usted me hará justicia, admitiendo que el "ingenio humano" ha inventado "un código que el ingenio humano no puede resolver". Quiero que se me entienda claramente; la comunicación secreta de arriba y la que sigue no tienen el objeto de mostrar que usted ha prometido más de lo que puede realizar. No levanto el guante. Su desafío, me complace testificarlo, ha sido más que ampliamente cumplido. Sólo estoy comprometido en este momento simplemente con un comentario suyo incidental. Y mi objeto es mostrar que, por muy correcto que pueda ser en general, no lo es universalmente.

De acuerdo con una parte de mi precedente definición, no puede ser un criptograma propiamente dicho si un solo carácter debe representar más de una letra. Vemos por un momento cuál sería el resultado si esto se invirtiese, es decir, si más de una cifra fuera usada para una sola letra. En caso de que cada letra fuera representada por dos caracteres diferentes (usados alternativamente o al azar), es evidente que mientras que la certeza de leer tal composición correctamente, con ayuda de la clave, no disminuiría en absoluto, la dificultad de su solución sin esa ayuda aumentaría en gran medida. Ésta es entonces una aproximación a la formación de una cifra secreta. Si, ahora, el número de caracteres se extendiera a tres o cuatro para cada letra, podría declararse con tolerable certeza que tal escritura sería secreta. O para tomar un caso extremo ¡podría hacerse una comunicación en que no hubiera dos caracteres iguales! Aquí todo razonamiento sería enteramente confundido, ya que evidentemente no habría objetos de *comparación*, y aun si media docena de palabras fuera conocida, no proveerían una clave para el resto. Aquí, pues, hay un completo *non plus* para la investigación y habremos llegado a un criptograma perfecto. Puesto que, dado que cualquier cifra dada representaría sólo una letra en la clave, sólo podría haber una única y definida solución; y así quedan satisfechas ambas condiciones de mi definición. En el espécimen siguiente, de este método, he empleado la mayúscula romana, la minúscula y la pequeña mayúscula, con sus diversas inversiones, lo que me da el dominio de 130 caracteres, o un promedio de cinco para cada letra. Esto es "hacer la seguridad doblemente segura", pues estoy satisfecho que si hubiera un promedio de tres caracteres usados por cada letra, tal escritura sería enfáticamente secreta. Si usted es tan gentil de dar a mi código un lugar en su revista, le enviaré inmediatamente su clave. Esperando que no esté disgustado con mi tediosa carta,

Quedo de usted, muy respetuosamente,
W. B. TYLER

A Edgar A. Poe, Esq.

DR ꓶiꓘ OGXEW PjqFy ʎ Nꓤ UH ꓕIA VQSMϽꝺ XDꓕbjs
SNB csVLNKSYꝺ ʃCP ꓕΛ ol HꓶZGUƆƆ ꓡꓕꓘrf dꓘ NꓷaQL
vꓟO hjFXIꓘꓷꓘi gλꓘχWEɘ Ta QꓷꓱꓕBXPeE yGMdUd ꓤΛ
SꓕAΛᴇ uVZ TCƆDYRɔ DHB λ FKXDGf ZɔNSMEꓕL ꓘꓘ Oꓘꓶ
oꓶNꓶ zꝺh MfG woV!cGXHB VɯL NꓘnAFKSO iyBʃDV bꓱꓷfs-
gꓷꓶdꓶ sPZl CEʍNSW bGeRꓕh aNjmʎ sɔ V χꓶꓕᴇʎ λakꓶX-
Dlx ʍg ʃCd ꓶꓱꓶK oFꝺAꓘꓶ NꓷOT ꓘcr Oꓘꓶ ꓷrTBƆP SEB
ꓷNBLꝺu LpH Nfnꓶʎ aigꓷ dIKy ꓟΛo cEepɯχᴇχ SλJz eIf
KMꓘ XYKSSG HꓕitVW QgP qꓕꓶC DꓱYj Rvv Uꝺrcdme nk
VFHV lDah XʍꓘTIAX Ye ʎfꓶ aꓷFhW XꝺƆWKUλꓟꓱꓘᴇ
gs B VϽOiχ uɯcy rPc GIOQꓤg NBꓕEmMQ nk Lcodꓘ
SAIBdꓶSl NZQ ᴇgTjꓘ χauƆf RZnK ZꓕE λL ꓟꓶX JDMNV-
ꓶUꓷQx ƆDH χꓷBR! qzNL LBꓕdh FW eEꓕoYdꓘ ꓕIA
VIꓘꝺMFꓕv vΛꓱHꝺꓶP ꓷHB NNGJ ꓟc Wꓕɘnjλug ʃꓷΛ ꓘphꓶ
KySXtƆꓱꓷᴇ gs VɯL ꓕQIgmxvR ꓟɔ NjUiKχ ꓷW AƆGb
MfG ARNʍᴇꓷQ CMr ꓤRz xꓶHOEl ꓘSλWtB CFɔ ʃƆ yꓘ fjeo
Iꓷꓤꓶꓢꓕ!P !ꓘz VnkAdꝺ ƆꓕXh qdJꓟ Qcʃddɔ lndꓶA K vꓷTV
ꓤ gꓱRdEɔ utᴇ ʎfYl KJ cmy iʍ Ϲꓷꓶ.

La dificultad que presentan los criptogramas con frase-clave, es decir, en los que los mismos caracteres pueden transmitir diversos significados, es una dificultad sobre la que comentamos en nuestro primer artículo sobre este tema y posteriormente, con mayor extensión, en una carta privada a nuestro amigo F. W. Thomas.

El criptograma con frase-clave es, de hecho, totalmente inadmisible. El trabajo requerido para su elucidación, aun con la clave, lo haría así por sí solo. Lord Bacon muy acertadamente define tres puntos esenciales en la correspondencia secreta. Se requiere, en primer lugar, que el código sea tal como para eludir la sospecha de ser un código; en segundo lugar, que su alfabeto sea de formación tan simple que requiera sólo poco tiempo en la elaboración de una epístola; en tercer lugar, que sea absolutamente insoluble sin la clave. Podemos agregar, en cuarto lugar, que con la clave sea rápida y *certeramente* descifrable.

Admitiendo ahora que el ingenioso criptograma propuesto por nuestro corresponsal sea absolutamente, como él lo supone, impenetrable, sería aún, según creemos, inadmisible, de acuerdo con el primer punto enunciado arriba y más aún con el segundo. Pero de su impenetrabilidad no estamos en modo alguno seguros, no obstante que, a una mirada rápida, parece ser la *demostración* del escritor. En el criptograma con frase-clave, a veces un carácter arbitrario se utiliza para representar cinco, seis, siete y aún más letras. Nuestro corresponsal propone meramente invertir la operación: y este simple enunciado del caso será más apropiado para convencerlo de su error que un argumento elaborado, para el cual él no tendría tiempo, ni nuestros lectores paciencia. En un criptograma con frase-clave, del mismo modo que en el suyo, cada descubri-

miento es *independiente*, y no necesariamente le proporciona un indicio para ulteriores descubrimientos. Ni tampoco es la idea de nuestro amigo, aunque altamente ingeniosa, filosófica e incuestionablemente original de él. Es uno de los muchos sistemas ensayados por el doctor Wallis y encontrado ineficiente. Quizá *nunca* se inventó un buen código que quien lo originó no lo concibiera como insoluble; sin embargo, hasta ahora no se ha descubierto ningún criptograma impenetrable. Nuestro corresponsal se alarmará menos ante esto, si tiene en cuenta que quien ha sido llamado "el más sabio de la humanidad" –es decir, Lord Verulam– confiaba tanto en la absoluta insolubilidad de su propio sistema como nuestro actual criptógrafo confía en el suyo. Lo que dijo sobre el tema en *De Augmentis* fue, en el momento de su publicación, considerado irrefutable. No obstante, su código ha sido repetidamente descifrado. Podemos decir, además, que la más cercana aproximación a la perfección es la *chiffre quarrée* de la Academia Francesa. Ésta consiste en una tabla más o menos de la forma de nuestras tablas de multiplicar comunes, a partir de la cual el secreto a ser transmitido está escrito de manera que ninguna letra es jamás representada dos veces por el mismo carácter. De mil individuos, novecientos noventa y nueve declararían inmediatamente que este sistema es insondable. No obstante es susceptible, bajo ciertas circunstancias, de una rápida y certera solución.

Mr. T. tendrá aun menos confianza en sus opiniones precipitadamente adoptadas sobre este tema, cuando le aseguremos, en razón de nuestra experiencia personal, que lo que dice respecto de escribir hacia atrás y continuamente, sin intervalos entre las palabras, es totalmente equivocado. Lejos de "dejar completamente perplejo al descifrador", no le presenta ninguna dificultad que pueda llamarse propiamente así, sino que meramente pone a prueba en cierta medida su paciencia. Lo remitimos a los archivos de *Alexander's Weekly Messenger*, de 1839, donde verá que leímos numerosos mensajes de la clase descripta, aun cuando se interpusieran dificultades *adicionales* muy ingeniosas. Decimos, para resumir, que no tendríamos mayor problema en leer el ahora propuesto.

"Aquí", dice nuestro amigo refiriéndose a otro punto, "todo razonamiento se confundiría enteramente, pues evidentemente no habría objetos de *comparación*". Este enunciado nos asegura que está trabajando muy erradamente en su concepción de la solución de criptogramas. La *comparación* es incuestionablemente una gran *ayuda*; pero no absolutamente *esencial* en la elucidación de estos misterios.

No necesitamos decir, sin embargo, que este objeto es excesivamente amplio. Nuestro amigo nos perdonará por no entrar en detalles que nos llevarían Dios sabe adónde. El raciocinio que ocupa realmente la mente en la solución aun de un solo criptograma, si se lo detallara paso por paso, llenaría un grueso volu-

men. Nuestro tiempo está muy ocupado y a pesar de los límites originariamente impuestos a nuestro cartel, nos hemos encontrado inundados de comunicaciones sobre este tema; y debemos por fuerza ponerle fin, aunque nos resulta profundamente interesante. A esta resolución llegamos el mes pasado, pero el calmo y verdaderamente ingenioso razonamiento de nuestro corresponsal nos ha inducido a decir estas pocas palabras más.

Imprimimos su criptograma –sin prometerle intentar resolverlo nosotros mismos– por muy inclinados que nos sintamos a hacer la promesa. Y a cumplirla. Algunos de nuestros cientos de miles de lectores, sin duda, recogerán el guante que se les arroja; y nuestras páginas estarán abiertas para cualquier comunicación sobre el tema, que no exija demasiado de nuestras habilidades o de nuestro tiempo.

———

Al hablar de cientos de miles de lectores (y a duras penas podemos suponer que el número sea menor), recordamos que de este vasto número uno, y sólo uno, ha logrado resolver el criptograma del doctor Frailey. El honor de la solución, sin embargo, recae sobre Mr. Richard Bolton, de Pontotoc, Mississippi. No recibimos su carta hasta tres semanas después de haber completado nuestro número de noviembre, en el que de otro modo habríamos acusado su recibo.

[Poe escribió una carta a Bolton el 18 de noviembre de 1841, reconociendo que Bolton verdaderamente había logrado resolver el criptograma de Frailey. Poe también intentó disuadir a Bolton de intentar resolver el criptograma allí presentado, sosteniendo: "Es innecesario que se moleste con el criptograma impreso en nuestro número de diciembre; es insoluble en razón de que es meramente un tipo en pi o algo cercano a él. Habiendo estado ausente de la oficina por un corto tiempo, no vi una prueba, y los componedores han hecho una verdadera mescolanza. No tiene ni la más remota semejanza con el manuscrito". Hay una dificultad, sin embargo, con la afirmación de Poe de que los tipos estaban tan mal puestos que impedían la comprensión. Por cierto, el primer criptograma había sido resuelto y el que lo resolvió había advertido sólo siete errores menores, más tres errores adicionales introducidos por J. A. Harrison en sus *Complete Works of Edgar Allan Poe*, de 1902 (como el texto de Harrison es mucho más fácil de encontrar que la edición original de *Graham's Magazine*, estos errores adicionales han sido descuidadamente repetidos por otros numerosos comentaristas. Ambos criptogramas se reimprimen aquí tomándolos de *Graham's*, con la única diferencia de que se ha agregado un espacio entre caracteres para mejorar la legibilidad). En 1991, Terence Whalen reconoció que la secuencia de las palabras individuales era correcta, pero los caracteres individuales estaban impresos hacia atrás (de modo que "the" apa-

rece como "eht"). (Esta solución era parte de la disertación de Whalen de 1991, pero no fue publicada hasta que apareció en su artículo "El Código de Oro: Edgar Allan Poe y la criptografía", *Representations*, primavera de 1994.) En 1993, el criptograma fue resuelto independientemente por John Hodgson ("Decoding Poe?, Poe, W. B. Tyler y Cryptography" *Journal of English and Germanic Philology*, vol. 92, octubre de 1993, pp. 523-534) , quien también descubrió la fuente del texto citado: unas líneas del acto final del drama de Joseph Addison, *Cato*:

> "El alma segura en su existencia sonríe a la daga desenvainada y desafía su punta. Las estrellas se desvanecerán y el propio sol se oscurecerá con la edad y la naturaleza se hundirá en los años, pero tú florecerás en juventud inmortal, indemne entre la guerra de los elementos, la ruina de la materia y la destrucción de los mundos."

Empleando la solución indicada por Whalen y Hodgson, el criptograma aparecería así:

;†§:‡][,?‡),[¡¶?,†,)¡,§[¶,[,:¶![§(,†§¡‖(?†?,**(†
†¡([,¶*.†[§¶§¡¶]¿,†§[
?(§[::(†[.†(*;(‖(,†§¡‡[*:,[!¶†‖]?*!¶‖,*(†¡(,
?‡§(¡☜¡¶[¡¶[?(,
;§‡☛‡]†§§:(†[† [¶?‡]:*¡¶:(§?]!!¶†§‡];§?‡†¡‡†
¶!(,†§?(‖*][§¡'!,:,,†
§☜),?‖*]?,§§(!†¡(,†§†[‡?)*][†:?]‖

Es ciertamente posible, por supuesto, que los errores a los que se refiere Poe en su carta estén primariamente en el segundo criptograma, que ha quedado sin resolver.]

[En 1999, Whalen publicó *Edgar Allan Poe and the Masses: The Political Economy of Literature in Antebellum America* (Princeton, Princeton University Press, 1999). En este libro fascinante, Whalen reimprime su ensayo anterior y amplía su comentario sobre el criptograma, sintetizando material adicional de diversas fuentes. Una de las ideas más intrigantes discutidas es la posibilidad de que W. B. Tyler podría ser el propio Poe. Esta posibilidad fue primero advertida por Shawn Rosenheim ("'The King of the Secret Readers': Edgar Poe, Criptography and the Origin of the Detective Story", ELH , vol. 56, verano de 1989, pp. 375-400, reimpreso y revisado en *The Cryptographic Imagination: Secret Writing from Poe to the Internet*, Baltimore: The Johns Hopkins

University Press, 1997, pp. 19-41) y Louis Renza en Walter N. Michaels y Donald E. Pease, eds., "Poe's Secret Autobiography", *The American Rennaissance Reconsidered: Selected Papers from the English Institute*, 1982-1983; Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1985). El argumento no es en modo alguno concluyente, basado primeramente en el hecho de que los investigadores modernos no han podido encontrar una persona específica llamada W. B. Tyler y que la carta de Tyler contiene ecos de muchas de las propias opiniones de Poe respecto de la criptografía.]

Algunos secretos de la prisión de las revistas

[*Some Secrets of the Magazine Prison House, Brodway Journal*, febrero de 1845.]

La carencia de una Ley Internacional de Copy-Right, al hacer casi imposible obtener nada de los libreros a modo de remuneración por el trabajo literario, ha tenido el efecto de obligar a muchos de nuestros mejores escritores a entrar al servicio de las revistas y periódicos, que con una pertinacia que les hace honor, mantienen en un cierto o incierto grado el viejo dicho de que, aun en el ingrato campo de las letras, el trabajador merece su salario. Cómo –a fuerza de que por el obstinado instinto de lo honesto y decente– estos periódicos han logrado persistir en sus prácticas de pago, contra la oposición levantada por los Foster y Leonard Scott, que brindan por ocho dólares cuatro cualesquiera de los periódicos británicos por un año, es una cuestión que tuvimos mucha dificultad en resolver satisfactoriamente; y nos hemos visto obligados a resolverla, al fin, sobre un fundamento no más razonable que un *esprit de patrie* que aún perdura. Que las revistas puedan vivir y no sólo vivir sino progresar y no sólo progresar sino permitirse desembolsar dinero para contribuciones originales, son hechos que sólo pueden ser resueltos, bajo las circunstancias dadas, por la suposición realmente fantasiosa, pero no obstante agradable, de que en alguna parte existe aún un rescoldo no del todo apagado entre los fuegos del buen sentimiento hacia la literatura y los hombres de letras que alguna vez animaron el pecho norteamericano.

No sería bueno (quizás ésta es la idea) dejar a nuestros pobres diablos de escritores morirse totalmente de hambre, mientras nosotros engordamos, en un sentido literario, con las cosas buenas de las que sin sonrojarnos robamos a toda Europa; no sería exactamente *comme il faut* permitir una atrocidad positiva de esta clase y por eso tenemos revistas y tenemos una parte del público que se suscribe a ellas (por simple lástima); y por eso tenemos editores de revis-

tas (que a veces asumen el doble título de "editor *y* propietario"). Editores, decimos, que bajo ciertas condiciones de buena conducta, despedidas ocasionales y decente subordinación en todo momento, hacen una cuestión de conciencia el alentar al pobre diablo del autor con un dólar o dos, en la medida en que se comporta con propiedad y se abstiene del hábito indecente de mostrarse superior.

Esperamos, sin embargo, no ser tan prejuiciosos o vindicativos como para insinuar que lo que ciertamente parece falta de liberalidad por parte de ellos (los editores de revistas) es realmente una falta de liberalidad imputable a *ellos*. De hecho, se verá enseguida que lo que hemos dicho tiene una tendencia que es exactamente la inversa de una acusación semejante. Estos editores pagan *algo*, otros editores no pagan nada en absoluto. Ésta es ciertamente una diferencia, aunque un matemático podría sostener que la diferencia podría ser infinitesimalmente pequeña. No obstante estos editores y propietarios *pagan* (ésa es la palabra) y los más pequeños favores serán con seguridad recibidos con agradecimiento por el pobre diablo de escritor. No: la falta de liberalidad ha de ser atribuida al público dominado por los demagogos, que soportan que sus ungidos delegados (o quizá *¡fuera de aquí!*[1]: ¿de cuál se trata?) ultrajen su sentido común (el del público) pronunciando sermones en nuestras salas nacionales sobre la belleza y conveniencia de asaltar en los caminos a la Europa literaria; y en especial sobre el gran absurdo de admitir un principio tan inescrupuloso como que un hombre tiene algún derecho o bien a su propio cerebro o bien al endeble material que elige extraer de éste, como la confundida oruga que él es. Si algo de esta especie de telaraña necesita protección, enseguida tenemos las manos llenas de gusanos de seda y del *morus multicaulis*.

Pero si no podemos, en tales circunstancias, quejarnos de la absoluta falta de liberalidad de los editores de revistas (puesto que efectivamente pagan), hay al menos una cuestión en la que tenemos buenos fundamentos para acusarlos. ¿Por qué (puesto que deben pagar) no lo hacen de buen talante y puntualmente? Si estuviéramos de mal humos en este momento, podríamos exponer una historia que pondría de punta los pelos de Shylock. Un joven autor, luchando con la desesperación misma en la forma de una pobreza horrible, la que no tiene alivio ni simpatía en el mundo cotidiano, que no comprende sus necesidades, y que si las comprendiera muy bien fingiría que no las entiende, a este joven autor se le solicita gentilmente escribir un artículo, por el cual "le pagarán generosamente". Fascinado, descuida tal vez por un mes el único empleo

[1] Poe hace un juego de palabras intraducible con *anoint* (ungir) y *aroint* , un verbo de origen incierto , que se usa sólo en imperativo y significa *¡begone!* (¡fuera de aquí!).

que le proporciona la oportunidad un modo de vida y habiendo pasado hambre durante ese mes (él y su familia) completa al fin el largo mes de hambre y el artículo y lo despacha (con una marcada indirecta acerca de su situación) al opulento "editor" y narigudo "propietario" que ha condescendido a honrarlo (al pobre diablo) con su mecenazgo. Pasa un mes (en que sigue hambriento) y no hay todavía respuesta. Otro mes, sin respuesta. Dos meses más, sin respuesta. Una segunda carta, insinuando que el artículo puede no haber llegado a destino, queda también sin respuesta. Transcurridos más, solicita personalmente una respuesta en la oficina del "editor" y "propietario". Le responden que vuelva a llamar. El pobre diablo sale y no deja de llamar de nuevo. Siempre "llame de nuevo" y ésa sigue siendo la respuesta por tres o cuatro meses más. Agotada su paciencia, solicita el artículo. No, no puede obtenerlo (la verdad es que era demasiado bueno como para renunciar a él tan fácilmente), "está en la imprenta" y "las contribuciones de este carácter nunca son pagadas (es una regla que tenemos) antes de los seis meses después de su publicación. Llámenos seis meses después de la publicación de su artículo y su dinero estará a su disposición, porque nosotros mismos somos hombres de negocios rápidos". Con esto el pobre diablo queda satisfecho y se convence de que el "editor y propietario" es un caballero y que, por supuesto él (el pobre diablo) esperará como se le pide. Y es de suponer que habría esperado de poder hacerlo, pero la Muerte entretanto no espera. Muere y, por la buena fortuna de su deceso (debido a inanición) el gordo "editor y propietario" engorda de ahí en más y para siempre con la suma de veinticinco dólares, muy astutamente ahorrados, para gastarlos generosamente en encuadernaciones de tela y champaña.

Hay dos cosas que esperamos que el lector no haga, a medida que lee este artículo: primero, esperamos que no crea que describimos una experiencia personal nuestra, porque sólo dependemos de los informes de las víctimas; y segundo, para que no haga ninguna aplicación de nuestros comentarios a ningún editor de revista actualmente vivo, siendo bien sabido que todos son notables por su generosidad y cortesía, así como por su inteligencia y apreciación del Genio.

Un informe sobre Stonehenge, la danza del gigante, una ruina druídica en Inglaterra

[*Some Account of Stonehenge, Burton's Gentleman's Magazine*
Vol. VI, junio de 1840.]

Esta mole llamada Stonehenge es una colección de piedras erectas y caídas en la llanura de Salisbury, Inglaterra, que generalmente se supone que se trata de los restos de un antiguo templo druida. Por su carácter singular y el misterio de su origen y asignación, ha despertado más sorpresa y curiosidad que cualquier otra reliquia antigua en Gran Bretaña. Está situada a alrededor de dos millas de Amesbury, en dirección oeste, y siete millas al norte de Salisbury, en Wiltshire. Cuando es contemplada desde una cierta distancia parece un objeto pequeño e insignificante, porque su volumen y carácter se pierden en el extenso espacio que la rodea; y aun examinada de cerca no cumple las esperanzas del extranjero que la visita con exageradas expectativas. Para contemplar esta "maravilla de Bretaña" debe mirársela con ojos de artista y con un intelecto equipado con conocimiento histórico y de anticuario. Stonehenge, a pesar de lo mucho que se ha dicho en contrario, es totalmente distinto de cualquier monumento que aún se conserva en Europa. Muchas de sus piedras han sido escuadradas y talladas artísticamente; y en la parte superior del círculo exterior se ha erigido una serie continua de piedras escuadradas, unidas a las erectas por muescas y alúminas, *o* por cavidades regulares en los bloques horizontales, con puntas que se proyectan sobre los perpendiculares. Casi todos los demás así llamados ejemplos de círculos druídicos están compuestos de piedras toscas sin tallar y sin impostas.

El aspecto actual de Stonehenge es una pila confusa de piedras erectas y caídas. El ordenamiento original de ellas, sin embargo, puede ser fácilmente entendido, porque por la situación y condición de los miembros todavía erectos y los caídos, podemos juzgar acerca del número y el lugar del que han sido quitados. El todo consistía en dos ordenamientos circulares y otras dos filas curvas de

piedras, cuyas formas y posiciones pueden ser fácilmente determinadas. Piedras horizontales o impostas fueron colocadas todo alrededor, en un orden continuo, en el círculo exterior y cinco impostas similares sobre diez piedras verticales de la tercera fila. El conjunto está rodeado por una zanja y un terraplén, conectado con otras tres piedras. El terraplén no excede los quince pies de alto y es exterior a la zanja. A través de esta línea de circunvalación parece haber habido una gran entrada del lado nordeste y esto está decididamente marcado por dos terraplenes y zanjas llamados La Avenida. Aproximándose a Stonehenge en esta dirección, lo que primero llama la atención es una enorme piedra sin cincelar, llamada Talón del Fraile, que ahora está en una posición inclinada y mide alrededor de dieciséis pies de altura. Inmediatamente dentro del terraplén hay otra piedra tendida en el suelo. Tiene veintiún pies y dos pulgadas de largo, y está a cien pies de la piedra que acabo de mencionar y aproximadamente a la misma distancia del exterior del círculo más externo. Cada imposta de este círculo tiene en ella dos muescas que se corresponden con dos empalmes arriba de cada piedra vertical. Las impostas estaban conectadas de modo de formar una serie continua de arquitrabes. Las piedras del círculo interior son mucho más pequeñas y más irregulares que las del exterior. Dentro de estos dos círculos están dispuestas dos filas internas de piedras, una de las cuales constituye la parte más imponente de Stonehenge. Estaba formada por cinco trilitos distintos (un trilito es una gran imposta sobre dos montantes). El arte aquí parece ser mejor. La fila interior de piedras que llama la atención a continuación consistía en diecinueve montantes sin impostas inclinados en forma piramidal. El más perfecto de ellos tiene siete pies y medio de alto. La *Piedra del Altar*, como se la llama habitualmente, se halla horizontalmente en el suelo y ocupa el *adytum* del templo. El número total de piedras de que se componía Stonehenge es, según el plano y el cálculo del doctor Smith, ciento veintinueve. Algunas de ellas eran de una piedra arcillosa compacta y otras de una piedra verde de grano fino, entremezcladas con piedra granítica negra, feldespato, cuarzo y clorita, algunas un esquisto silíceo, otras un esquisto arcilloso y otras de sílex. La *Piedra del Altar* es de piedra caliza[1] gris.

Respecto de la historia de estos extraordinarios monumentos, poco se sabe con exactitud. La primera referencia aparece en Nennius, quien vivió en el siglo VIII. Dice que fueron erigidos por los britanos para conmemorar una masacre que se produjo en ese lugar. Las *Historical Triads*, de los galeses, remi-

[1] Las piedras verticales son los menhires y las horizontales los dólmenes.

ten su origen a la misma causa. Camden llama a la estructura *insensata*, pero no dice nada acerca de ello que merezca atención. Los autores modernos presentan profusas especulaciones, pero nada más. La opinión general parece estar a favor de un templo druídico. El reverendo James Ingram supone que fue un "cementerio pagano". Borlase destaca que "la obra de Stonehenge debe haber sido la de una grande y poderosa nación, no de una limitada comunidad de sacerdotes; la grandiosidad del diseño, la distancia de los materiales, el tedio que necesariamente producen tales obras masivas, todo eso muestra que tales diseños fueron fruto de la paz y la religión". Bryant, cuya autoridad consideramos superior a cualquier otra, desacredita la teoría druídica por completo.

Podemos permitirnos concluir este breve artículo con un extracto de los historiadores griegos, Diodoro Sículo, dejando la aplicación del pasaje al juicio o imaginación de nuestros lectores.

"Entre los autores de la Antigüedad, Hecateo y algunos otros relatan que hay *una isla en el océano, opuesta a Celtic Caul*, no inferior en tamaño a Sicilia, situada hacia el norte y habitada por los hiperbóreos, así llamados porque son los que viven más alejados del viento norte. El suelo es excelente y fértil y la cosecha se hace dos veces en el año. La tradición dice que allí nació Latona y por tanto Apolo es venerado por encima de cualquier otra deidad. También está dedicado a él *un notable templo de forma redonda*".

Las supersticiones antiguas dieron a los gigantes el crédito de la construcción de Stonehenge, creyendo que las masivas moles sólo podían ser movidas por una fuerza de gigantes. De ahí el nombre de *Choir-gaur*, que literalmente significa "La danza del gigante".

El número total de piedras ahora visibles suma ciento nueve.

Probando un pavimento mineralizado

[*Try a Mineralized Pavement, The Evening Mirror* (Nueva York) febrero de 1845.]

La sugerencia de nuestro respetable alcalde de que Broadway sea reparado con granito sobre un lecho de hormigón, ha suscitado muchos comentarios de la prensa y parece que el tema interminable del pavimento de las calles será justamente retomado.

Con la debida deferencia a las opiniones más maduras de nuestros contemporáneos, queremos decir algunas palabras, o más bien insinuar algunas cuestiones, sobre el tema nosotros mismos; y pondremos nuestras observaciones a la manera de *addenda* a las valiosas sugerencias que publicamos hace algunos días, que debíamos enteramente a un amigo bien informado que ha tenido especiales oportunidades de llegar a una conclusión justa respecto de esta cuestión.

Su plan, se recordará, hacía referencia principalmente a la manera de disponer bloques de madera, a la inclinación adecuada que debía dárseles, con el objeto de evitar los dos inconvenientes de *balancearse* o flotar con el tiempo húmedo y de desgastarse. Las sugerencias fueron altamente ingeniosas y, para los propósitos contemplados, el pavimento de nuestro amigo parece decididamente superior a las calles traslapadas y remachadas, llamadas estereotómicas, que por algunos años han sido objeto de experimentos en París.

En esa ciudad se ha comprobado que los bloques de madera, con mínimas excepciones, han permanecido suficientemente *firmes* en todas las estaciones; pero allí, como aquí, la dificultad insuperable ha sido el *desgaste*, una dificultad que, hasta donde yo puedo entender, sólo ha sido parcialmente superada estereotomizando los bloques, o colocándolos de modo que sus intersticios se inclinen respecto de la perpendicular.

No hay duda alguna de que puede formarse un excelente pavimento con cubos de piedra dura de dieciocho pulgadas toscamente trabajada, con las superficies superiores ásperas y todo instalado con la simple precaución de un *trottoir* de

ladrillo común. Donde se ha probado este experimento, ha tenido el mayor éxito. Las objeciones son, en primer lugar, su costo que, si se emplea la piedra apropiada, es muy grande; y en segundo lugar, el *estrépito* de la calle, que *no* se amortigua en medida suficiente. La primera objeción no lo es en verdad, cuando se dispone de fondos, porque en definitiva es el pavimento infinitamente más barato que puede ser ideado por el hombre; todo el gasto incide en el comienzo; pues muy rara vez se requerirán reparaciones. Pero la segunda objeción es de vital importancia, aunque lamentablemente percibimos que nuestras autoridades corren el riesgo de pasarla por alto. La *pérdida de tiempo* (para no mencionar la de la paciencia), a causa de la molestia intolerable del ruido de la calle, asombraría a toda persona pensante si se la *presentara* tangible y matemáticamente. No necesitamos decir nada, por supuesto, acerca de los grandes inconvenientes y a menudo daños fatales que ocasiona a los inválidos.

Es admitido por todos que, *mientras duran*, los pavimentos de madera tienen todas las ventajas sobre cualquier otro pavimento que haya sido ideado. Hacen poco ruido, se los mantiene fácilmente limpios; ahorran mucho esfuerzo; son agradables para los cascos de los caballos; y respecto del desgaste de los vehículos lo reducen por lo menos un veinte por ciento. Mucho puede decirse, también, de la economía de tiempo, a causa del aumento de rapidez en el ir y venir.

La primera objeción es la del daño que causan a la salud pública, debido al miasma producido por la pudrición de la madera; pero como este punto está comprendido en el problema mismo del desgaste, podemos obviarlo y hablar sólo de la segunda.

No hay nada en la filosofía experimental que haya sido demostrado más inequívocamente que el hecho de que, por un proceso simple, aun la madera más verde puede conservarse durante siglos sin que se pudra. Para probarlo, bloques debidamente preparados fueron sometidos, en el hoyo fungoso del astillero de Woolwich, a todos los agentes de descomposición que pueden naturalmente actuar sobre la madera; y al final del período, se comprobó que dichos bloques estaban tan perfectos en todo sentido como cuando se los depositó originariamente en el hoyo. Miles de experimentos similares han dado idénticos resultados. El hecho ha quedado establecido.

El principio preservativo es el del mercurio y es más fácilmente empleado en el biclorito (sublimado corrosivo). Si se disuelve una libra de sublimado en dieciséis galones de agua y un pedazo de la madera *más llena de savia* (no podrida) es sumergido en la decocción durante setenta y dos horas, la madera *no podrá después pudrirse*. Por una inyección *in vacuo* la mineralización puede efectuarse *instanter.*

Creemos que el costo del biclorito de mercurio es actualmente algo inferior a un dólar por libra, al por menor. Si la demanda aumentase, sin embargo,

en medida considerable, se pondrían en funcionamiento de ahora en más minas de azogue, que no se emplean en la actualidad, y pronto obtendríamos el producto por treinta o cuarenta centavos. El costo de mineralizar nuestros pavimentos en esas circunstancias sería por cierto trivial. Aun ahora resultaría trivial. Al impedirse la pudrición, quedaría fuera de consideración el daño a la salud pública que resulta, o se dice que resulta, de ese proceso. Y a menos que algunos de nuestros fantasiosos amigos imaginaran que podrían producirse consecuencias nocivas a causa de los *effluvia* mercuriales, tomamos la ocasión para declarar que no surge ningún *effluvium* perceptible; y que repetidos experimentos en las bodegas cerradas de *buques mineralizados* han demostrado que no ha de tenerse aprensión en este sentido.

La única pregunta respecto de este asunto que nos parece que no podemos responder es simplemente: "¿Por qué no se ha adoptado el proceso de mineralización en la preparación de los bloques de madera que tan frecuentemente hemos probado en la pavimentación de nuestras calles?"

Pero quizás ha sido probado; y quizá sólo estamos mostrando nuestra falta de información respecto de los asuntos municipales. Si ello es así, nos alegraremos de que se nos corrija; si no es así, estaremos igualmente contentos de oír los argumentos que se esgrimen como objeción para experimentar ahora.

Pavimentos de madera

[*Wood Pavements, The Evening Mirror* (Nueva York), enero de 1845.]

Un científico inglés, que se encuentra ahora en este país con el objeto de examinar minas para una compañía inglesa, nos ha enviado, a nuestra solicitud, lo esencial de una conversación de sobremesa sobre el tema de pavimentos de madera, un asunto del que se había ocupado en Inglaterra. Su sorpresa ante la incomodidad de nuestras calles, comparada con todo lo demás en el país, fue muy vigorosamente expresada y pensamos que debemos admitir que este pie de la marcha desatinada de nuestra civilización se ha atrasado culpablemente.

Podría naturalmente suponerse que la inmensa ventaja que Londres ha derivado de la adopción de pavimentos de madera, había sido previamente experimentada en este país, *donde el invento fue introducido por primera vez desde Rusia*; pero parece que dicho sistema ha sido mal aplicado tanto en Boston como en Nueva York porque, seguramente, no hay razón en la diferencia de clima, suelo o tipo de madera, para dar un resultado tan diferente del obtenido en Londres, donde los experimentos se consideran totalmente exitosos.

El pavimento de madera ha sido probado durante cuatro años en Inglaterra. Se lo colocado en todas las grandes vías como Regent Street, Whitehall, Oxford Street, Holborn, Cheapside, New Road y en una gran parte de la ciudad y el West End. Se calcula que en cuatro o cinco años más el sistema será universal en Londres. Dado que la diferencia en los resultados obtenidos en el viejo país y en éste deben atribuirse al diferente método empleado, no carece de interés describir el sistema inglés.

El primer experimento en gran escala fue ensayado hace cuatro o cinco años en la amplia vía de Whitehall, patentado sobre un principio por el Conde D'Lisle. Este sistema consistía *en colocar los bloques con la veta de la madera inclinado en ángulo.* Cada bloque de madera tenía forma de diamante y, al colocarlos, descansaban parte sobre su base y parte uno sobre otro.

El ángulo adoptado por el Conde D'Lisle era el de la sección diagonal de un cubo, pero la experiencia ha demostrado que *el ángulo preciso no tiene importancia* y que cualquier ángulo de 55° a 70° servirá al efecto.

Cuando se colocó este pavimento por primera vez, una fila de bloques –cercana a cinco pulgadas cuadradas de superficie y siete pulgadas de profundidad– fue colocada a través de la calle inclinada de derecha a izquierda; la segunda fila se inclinaba de izquierda a derecha y cada bloque de esta segunda fila estaba sujeto con junturas de madera a dos bloques de la primera fila. La tercera fila se inclinaba en la misma dirección que la primera y sujeta a la segunda, de modo que era totalmente imposible que se alterara la posición relativa de un bloque cualquiera. La masa total se convierte, en cierto modo, en un piso integral de madera. Pero es una característica esencial para el éxito de este tipo de pavimento que, aunque es tan sólido, el modo particular de disponer los bloques inclinados les permitirá *expandirse por la humedad o contraerse por la sequedad*, sin ningún *esfuerzo y sin que los bloques se aflojen*. Según el plan del Conde D'Lisle, si se expanden por la humedad, cada bloque se hace imperceptiblemente más vertical; si se contraen, cada bloque se inclina un poco más hacia el de al lado, pero sin ningún esfuerzo para desconectar el todo.

Cuando se usó por primera vez esta clase de pavimento, fue colocado sobre grava, como el pavimento de piedra; pero finalmente se descubrió que *podía filtrarse agua entre la grava y la madera* y el lecho se haría barroso. Aunque el pavimento no se *rompía*, *flotaba* y *se movía* bajo objetos pesados. Para remediar este defecto, fue necesario formar un *basamento de hormigón*, que se colocó en toda la calle con un grosor de unas 9 a 12 pulgadas y desde que se introdujo esta mejora, el éxito ha sido total. Al término de cuatro años, en algunas de las vías más grandes, no se ha reemplazado ni la mitad de los bloques y el costo original en Londres es, según creemos, de 13d por yarda cuadrada, lo que añade *economía* a la *comodidad*.

El costo de mantenimiento de este pavimento es de alrededor de 10 *por ciento del capital.*

[Este artículo fue atribuido a Poe por T. O. Mabbott en sus notas en la Universidad de Iowa. Está asociado con el artículo "Por qué no probar un pavimento mineralizado".] (N. del E.)

Pavimentación de calles

[*Street Paving, Brodway Journal*,
marzo de 1845.]

Tal vez no haya en la historia de la tecnología ningún asunto más notable que el hecho de que, durante los últimos dos mil años, el mundo no haya podido avanzar esencialmente, en la construcción de calles. Puede muy bien preguntarse si los gothamitas de 3845 distinguirán algún rastro de nuestra Tercera Avenida. Y en la cuestión propiamente dicha de la pavimentación de calles, aunque últimamente la atención universal se haya dirigido a ese tema, y se haya probado un experimento tras otro, agotando la imaginación de todos los ingenieros modernos, parece que al fin hemos llegado a un resultado que no difiere materialmente; y –en absoluto en principio– del logrado por los romanos, instintivamente, en la Vía Apia, la Vía Flaminia, la Vía Valeria, la Vía Tusculana y otras. Hay hoy, en Pompeya, calles construidas sobre los mismos principios que actualmente todavía se consideran como lo mejor o, que si logran alguna variante especial, por cierto no llega a hacer honor al ingenio moderno.

Las más durables y convenientes de las vías romanas se realizaban así: La dirección y el ancho se marcaban primero con dos surcos o zanjas paralelos y poco profundos (*sulci*) separados por 15 a 8 pies, según la importancia de la *vía*. La tierra floja entre las zanjas era luego removida y el suelo también removido, hasta que se llegaba a un cimiento suficientemente sólido como para depositar sobre él los materiales del lecho. Si por cualquier causa, tal como una ciénaga, no se alcanzaba semejante base natural, se colocaban pilotes (*fistucationes*). Sobre la base natural o artificial (el *gremium*) se extendían estratos, de los cuales los primeros (*statumen*) consistían en piedras cercanas a tres veces el tamaño que nosotros empleamos para macadamizar; luego venían los *rudus*, piedras fragmentadas cementadas con cal, que correspondían a nuestra estructura de cascotes y ésta tenía generalmente un grosor de nueve pulgadas y estaba firmemente apisonada. Luego venía el *nucleus* de losa quebrada, de un grosor de

seis pulgadas, y también cementada con cal. Finalmente venía el auténtico pavimento (*pavimentum*), compuesto de polígonos irregulares de *sílex*, por lo común lava basáltica. Estos bloques, sin embargo, estaban ajustados muy prolijamente y presentaban la misma apariencia que nuestras mejor construidas paredes de piedras poligonales. El centro del camino estaba ligeramente elevado, como actualmente, por encima de los bordillos. De vez en cuando, en las ciudades, los polígonos irregulares de lava eran sustituidos por losas regulares de piedra más blanda y en ese caso la semejanza con la modalidad favorita de los modernos era casi completa. Cuando la carretera o calle pasaba encima o a través de roca sólida, se omitían el *statumen* y el *rudus*, pero nunca se suprimía el *nucleus*. A cada lado del camino se elevaban aceras, cubiertas de grava y bien sostenidas; y a intervalos regulares había bloques de piedra, correspondientes a nuestros propios peldaños, para conveniencia de jinetes o carruajes. También se empleaban los modernos mojones.

Comprendemos que todo esto es una información muy escolar pero nos atrevemos a presentarla ante los lectores a fin de cotejar imparcialmente las ideas antiguas y modernas sobre el tema general de la construcción de calles y, de paso, insistir también en la observación con que comenzamos: que es sumamente notable lo poco que hemos hecho para progresar en una técnica de tanta importancia, a pesar de los continuos esfuerzos que se han hecho y se continúan haciendo para lograr ese progreso.

La vía romana (de la cual nuestro pavimento de bloques de piedra cuadrangulares es sólo una débil imitación) es, más allá de toda duda, sumamente *durable* y, *hasta ahora*, siempre que el experimento ha sido probado, ha tenido un éxito completo. Con la expresión *hasta ahora* queremos decir en lo que concierne a la durabilidad. Las objeciones son: primero, el costo, que es muy grande cuando se emplea el material adecuado; y segundo, el ruido de la calle, que es producido por la necesidad de que las superficies superiores de los bloques sean ásperas, a fin de que los cascos puedan asirse. El ruido de estas piedras toscas es menor, ciertamente que el bochinche producido por las redondeadas pero, no obstante, es aún insoportable. La primera objeción (el costo) es trivial cuando se dispone de fondos, pues al fin de cuentas esta especie de pavimento es el *más barato* que se ha inventado jamás, o probablemente, que jamás sea inventado, pues apenas necesita reparaciones. Pero es *barato* si entendemos el término sólo como ahorrar agua del grifo, porque la segunda objeción es de vital importancia. La pérdida de tiempo (para no mencionar la del humor) por la insufrible molestia del ruido de la calle en muchas de nuestras avenidas más transitadas, abrumaría de asombro a todas las personas razonables si alguna vez se la *pusiera* en justos términos matemáticos. Y que el tiempo *es* dinero –al menos para un norteamericano– es una proposición no discutible ni por un

minuto. Tampoco nos hemos detenido en el gran inconveniente y a menudo daño fatal producido a los inválidos por la molestia de que nos quejamos –y de la que todas las clases se quejan, sin mencionar nunca la necesidad de reducirla.

Es admitido en general, según creemos, que en la medida en que duran los pavimentos *de madera* tienen ventaja sobre todos los demás. Ocasionan poco *ruido* (señalamos este punto en primer lugar y lo hacemos seriamente como la consideración más importante de todas); se los mantiene limpios con poco trabajo; ahorran mucho en caballos de fuerza; son agradables para los cascos y así preservan la salud del caballo –así como un veinte o treinta por ciento en el desgaste de los vehículos– y ahorran otro tanto en tiempo a los viajeros, por el aumento de rapidez en el ir y venir.

La primera objeción es la del daño a la salud pública por los miasmas emanados de la madera. Si tal daño se produce realmente es muy cuestionable pero no hay necesidad de llegar a discutir el tema, puesto que todos admiten que el origen del miasma (la pudrición) puede impedirse. Se ha demostrado por el proceso muy impropiamente llamado *kyanizing* (puesto que Kyan no tiene el más mínimo derecho a adjudicarse el invento) que hasta la madera más verde puede conservarse por siglos, o si es preciso por cien o aun mucho más. Los experimentos por los cuales, como decimos, este efecto ha sido demostrado, han sido probados en todo tipo de formas, con casi idénticos resultados. Los bloques adecuadamente preparados, por ejemplo, fueron sometidos durante muchos años, en el hoyo fungoso del astillero de Woowlich, en Inglaterra, a todos los agentes conocidos de descomposición que pueden llegar a actuar contra un pavimento de madera y, no obstante, fueron sacados del hoyo, al final de los experimentos, en una condición tan sólida como cuando fueron depositados originariamente.

El agente preservativo empleado fue el sublimado corrosivo, el biclorito de mercurio. Si una libra del sublimado se disuelve en quince o dieciséis galones de agua, y un pedazo de madera (no podrida) se sumerge durante setenta y dos horas en la solución, la madera *no podrá pudrirse después*. Una mineralización instantánea puede efectuarse, si es necesario, por una inyección *in vacuo* en los poros de la madera. El proceso la hace mucho más pesada y más quebradiza y adquiere un carácter ligeramente metálico.

Suponemos que el costo del biclorito de mercurio es actualmente algo menor de un dólar por libra, pero este costo se reduciría en gran medida si el proceso de mineralización provocara una demanda inusual. Las minas de azogue de Sudamérica, actualmente inutilizadas, serían puestas en operación y obtendríamos el artículo, tal vez, por cuarenta o aun treinta centavos por libra. Pero todavía hoy, el costo de *kyanizing* es mínimo en comparación con el de cortar, escuadrar y poner áspera la piedra, para no hablar de la diferencia de

costo entre la madera misma y el tipo de piedra que nuestros pavimentos actuales requieren.

Impidiéndose así la pudrición, queda naturalmente fuera de cuestión todo riesgo de *miasma*; y aunque se haya afirmado a menudo que el *efluvio* mercurial es dañino para la salud, tal afirmación ha sido a menudo refutada de la manera más positiva y satisfactoria. El mercurio es demasiado exactamente asimilado con la fibra de la madera como para admitir ningún *efluvio* perceptible. Aun cuando algunos marineros han vivido durante meses en las más reducidas bodegas de barcos construidos con madera mineralizada, no se ha visto que surgieran consecuencias negativas.

Escribimos este artículo sin libros a nuestra disposición, y no estamos de ningún modo seguros acerca de la exactitud de nuestros detalles. No obstante, creemos que los principios y hechos generales no son discutibles. Nos confesamos, por tanto, incapaces de comprender cómo o por qué un pavimento de madera *kianizado*[1] no ha sido probado, en medida limitada, en alguna de nuestras avenidas públicas (aunque fuese como una empresa experimental desesperada). ¿O simplemente ignoramos el caso y el experimento ha sido efectivamente realizado y ha resultado deficiente?

[1] Poe introduce el neologismo *kyanized* derivado del nombre *Kyan*, por lo que nos parece adecuado traducirlo con el neologismo *kianizado*. *(N. del T.)*

Índice

Esta edición se terminó de imprimir en
PRINTING BOOKS,
Mario Bravo 835, Avellaneda,
Pcia. de Buenos Aires,
en el mes de marzo de 2006.